ISSN 0130–6405

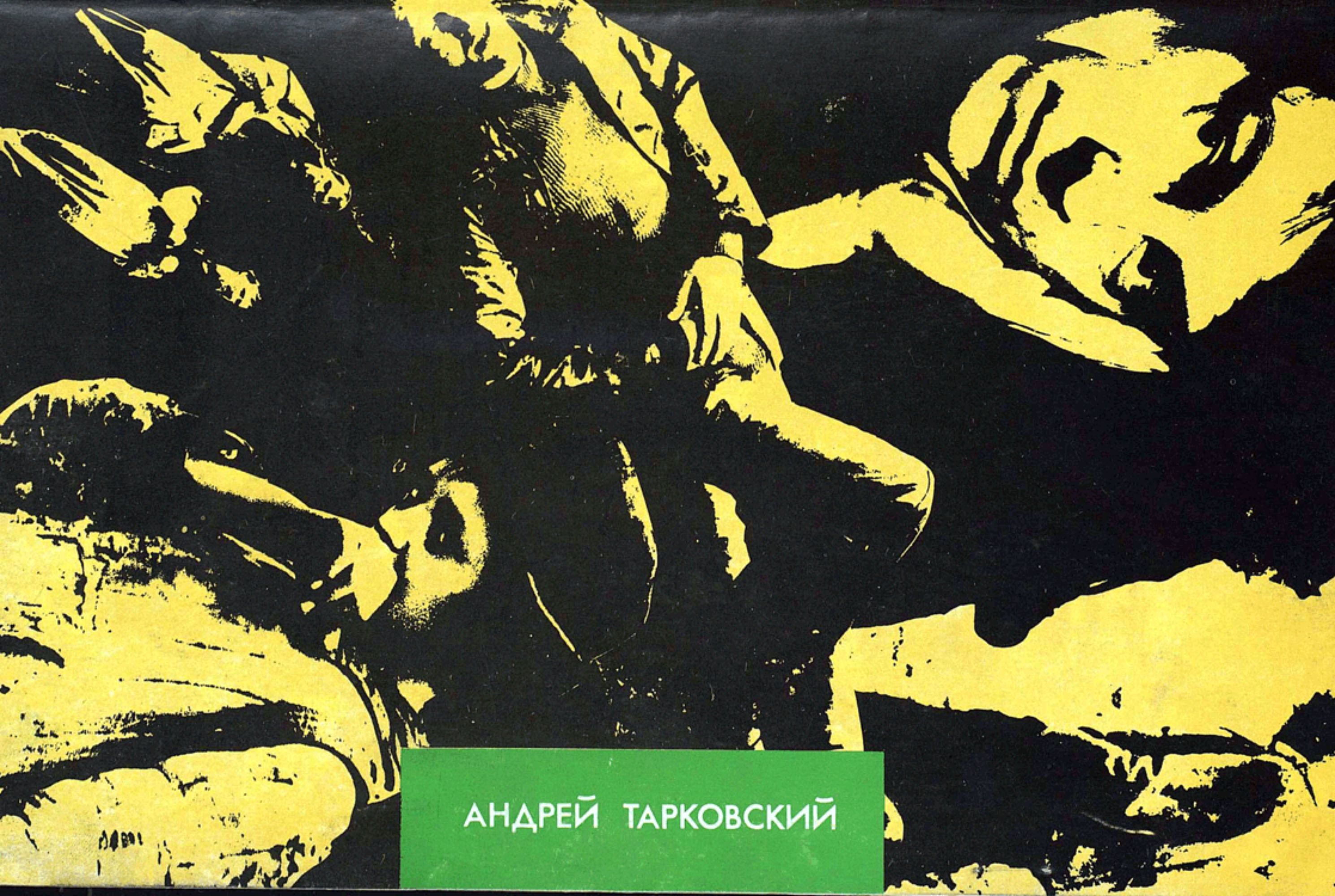
89 1 ИСКУССТВО КИНО

К 1353/80

ЛАРИСА ШЕПИТЬКО

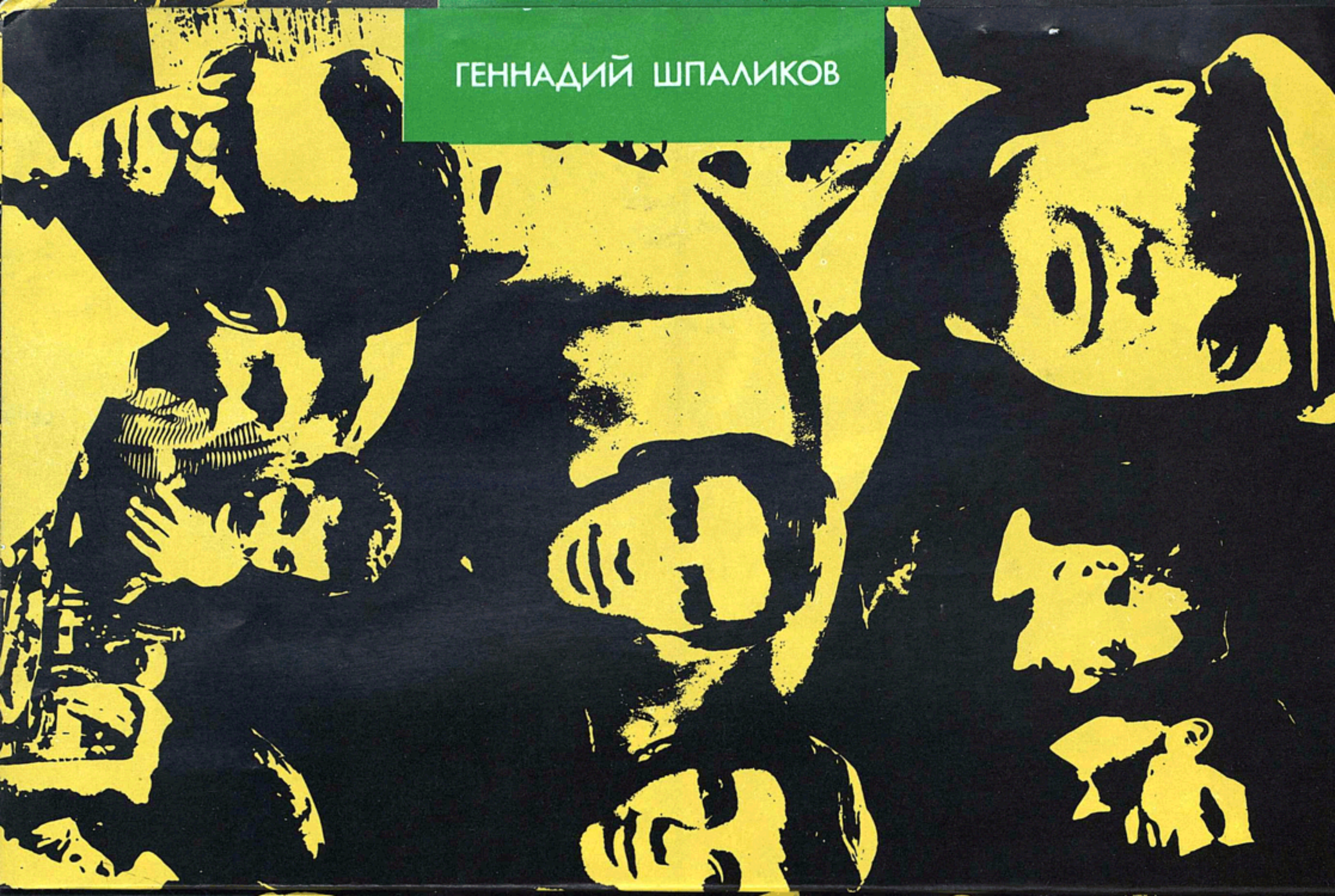
Тому же, кто вынес огонь сквозь потрав
Вечная слава!
Вечная слава!

А. Вознесенский



АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ

ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ



ВАСИЛИЙ ШУКШИН

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

ИСКУССТВО КИНО

1 1989

1-1353/89

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

СОДЕРЖАНИЕ

3 Уроки

Свободная тема

5 Игорь Дедков. **А началось все тогда...**
17 В. Кардин. **Надежды, иллюзии и... надежды**
24 Л. Аннинский. **Попытка очищения!**

Вопросы и мысли

34 Александр Гельман. **У нас в запасе нет вечности**

Необязательные заметки

37 Константин Щербаков. **Каждый платил свое...**

Ни в какие ворота

40 Л. Лиходеев. **Едем дальше**

Кинематограф 80-х, Дневник

Разборы и размышления

43 Юрий Афанасьев. **Метастазы сталинизма**
52 Вячеслав Кондратьев. **Очень надеюсь...**
57 Н. Зоркая. **Не стоит село без праведницы**
69 Александр Свободин. **Другая жизнь «Крейцеровой сонаты»**

Точка зрения

80 Гела Канделаки. **Жизнь в ветреную погоду**

Современность и экран

Новая модель кинематографа

86 В. Черных. **Можно-то можно, но только нельзя...**

Теория, история

96 Валерий Фомин. **«Никакой эпохи культа личности не было...», или Как кино избавляли от крамольной темы**
110 Елена Стишова. **Страсти по «Комиссару»**

Иллюзион
122 Сергей Лаврентьев. **«Судьба человека»**
125 Людмила Донец. **«Баллада о солдате»**

Памяти товарища

128 Л. А. Рыбак

За рубежом

Польская панорама
129 Ирина Рубанова. **Что Польша! Что кино!**
139 Анджей Вайда. **Кино — мое призвание**
148 Тадеуш Ломницкий. **Радостная тема**
154 Досье «ИК»

Вместо сценария

156 В. Войнович. **Претендент на престол**
176 Анкета «ИК»

In this issue:
Igor Dedkov and Emil Kardin about "the sixties" **(pp. 5, 17)**
"Andrey Roublyov" of Tarkovsky today **(p. 24)**
"Questions and Thoughts" by Alexander Gelman **(p. 34)**
"Optional notes" by Konstantin Scherbakov **(p. 37)**
Ironical notes by Leonid Likhodeyev **(p. 40)**
Reviews of the films:
"The Process", "Hidden War", "On the Eve", "The Counterblow" **(p. 43)**;
"The Pain", "The Confession. Alienation Chronicle" **(p. 52)**
"Story of Asya Kliachina Who Loved But Didn't Marry" **(p. 57)**
"Creutzer' Sonata" **(p. 69)**
Talk with Georgian film director Gela Kandelaki **(p. 80)**
Valentin Ghernykh about "New model" of Soviet cinema **(p. 86)**
Article about "forbidden theme" in Soviet cinema of the 70-ties — stalinizm **(p. 96)**
Fate of Alexander Askoldov's film "Comissar" **(p. 96)**
"Illusion": "The Man's Fortune" **(p. 122)**,
"Ballad of a Soldier" **(p. 125)**
Panorama of Polish cinema:
Article by Irina Rubanova **(p. 129)**
The chapters from Andrzej Wajda's book "Cinema is My Fortune" **(p. 139)**
New generation of Polish actors **(p. 148)**
"IK" Dossier **(p. 154)**
Instead of filmscript: "The Pretender to the Throne" by Vladimir Voinovich **(p. 156)**
"IK" questionnaire **(p. 176)**

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

В номере использованы фотоматериалы из архива журнала «Искусство кино», киностудии «Мосфильм», В/О «Союзинформкино», театра «Современник», Центрального детского театра, из личных архивов Э. Рязанова, Н. Рязанцевой, авторские фотографии Н. Кочнева, В. Плотникова, Г. Тер-Ованесова, И. Гневашева, С. Васина.

Обложка Добровинского Е. М.

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72.
Сдано в набор 04.10.88
Подп. к печати 14.12.88 А 07812
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6
Печать офсетная.
Тираж 53 000. Заказ 2937
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Уроки

Читателям, взявшим в руки номер журнала, начинающий новый, 1989 год, может показаться несколько неожиданным, что открывается он статьями, которые возвращают на двадцать — двадцать пять — тридцать лет назад, что и вслед, занимая большую журнальную площадь, публикуются материалы, где речь — об эпохе шестидесятых. Да и с вкладки, предваряющей номер, на нас смотрят лица замечательных, увы, так трагически рано ушедших из жизни художников — лица тех, кого теперь называют шестидесятниками...

Но разве тема шестидесятых и шестидесятников не актуальна сегодня, в пору кардинальных преобразований общества? Разве годы, которые дали сильный толчок к раскрепощению сознания, к освобождению от идеологических фетишей и догм, не оставили свой поучительный опыт, свои уроки — политические, экономические, нравственные? В момент, когда бесповоротная победа перестроечных сил в стране является единственным гарантом нашего нормального общественного развития, этот опыт, эти уроки особенно ценны.

«Никто не начинает на пустом месте. Лишь немногие начинают с красной строки»,— пишет в своей статье В. Кардин. И если ныне одной из главных задач является перестройка мышления, его движение к свободе, самостоятельности, инициативе, как здесь не оглянуться на шестидесятые и не вспомнить о том духовном подъеме, который обусловил тогда поворот литературы и искусства от фальши и фальсификации к подлиной правде, к истинным ценностям, от мертвых стереотипов — к живой судьбе и сложной психологии человека. На этой волне родилась и стала властительницей дум новая молодая поэзия, формировались «лейтенантская» и «деревенская» проза, взросли ефремовский театр «Современник» и любимовский Театр на Таганке, были созданы повернувшие кинематограф в новое русло такие произведения, как «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Григория Чухрая, «Застава Ильича» Марлена Хуциева, «Иваново детство» и «Андрей Рублев» Андрея Тарковского, «Чужие дети» и «Мольба» Тенгиза Абуладзе, «Тени забытых предков» Сергея Параджанова, «9 дней одного года» Михаила Ромма; «А если это любовь?» Юлия Райзмана...

Шестидесятые — это жажда обновления, нравственного совершенствования, острота гражданского чувства, непримиримость к постулатам сталинизма, столь индивидуально проявившиеся в творчестве Владимира Высоцкого, Булата Окуджавы, Александра Галича, Василия Шукшина. Это и особая роль в литературно-общественной жизни Александра Твардовского и его «Нового мира». И «окопная» правда произведений Василя Быкова. И становление творческой личности Юрия Трифонова. И самовыражение в кино большой плеяды талантливой молодежи...

Однако, задумывая этот номер, редакция меньше всего предполагала эдакий ностальгический экскурс в прошлое. Благотворность устремлений и перемен, которые вызвал к жизни XX съезд партии, не должна затушевывать противоречий того времени. Мы хотели показать его не только в состоянии «оттепели», но и в замораживающей непоследовательности, в драматическом развитии событий, приводившем к результатам весьма печальным. Открытие «шлюзов» и одновременно попытка преградить путь правде, урезать, не дать прозвучать в полный голос. Предоставление как бы творческой свободы и грубый ее зажим,

дискредитация личности художника. Какие наглядные тому примеры: история с «Историей Аси Клячиной...» А. Кончаловского, печальный детектив с «Комиссаром» А. Аскольдова!

Публикуемые в номере стенограммы различных заседаний, протоколы обсуждений сценариев и фильмов, заключения ответственных лиц складываются в горькую картину торжества охранительной политики, боязни выйти за рамки общепринятого, стремления вогнать все в одно раз и навсегда выдолбленное прокрустово ложе. «Тащить и не пущать!» — под этим лозунгом шли отнюдь не безобидные игры. Выдать белое за черное, закрыть глаза на правду жизни, правду истории, объявить реально существующее клеветническим вымыслом — таковы были правила и нормы поведения тех, кто не хотел или не мог отказаться от старых идеологических схем. Естественно, что в столкновении с такой преградой получали серьезные ушибы и раны, а то и смертельные удары произведения, идущие наперекор трафарету, банальности, фальши.

Да и сами шестидесятники, случалось, не выдерживали командного напора, отступали под натиском догматических представлений и стереотипных требований, шли на заведомые компромиссы. Какие грустные коррективы вносило все это в судьбы художников, успевших заявить о себе значительно, интересно!

Поднимая сейчас архивы, делая общественным достоянием хранившиеся до сих пор под спудом страницы неизвестной «кинолетописи», так хочется, чтобы были глубоко осознаны, по-настоящему извлечены уроки не столь давнего прошлого. Ведь должны же они предупредить от новых ошибок, от новых опасных шагов! Тем более что нынешняя практика кинематографической жизни подает порой весьма тревожные сигналы.

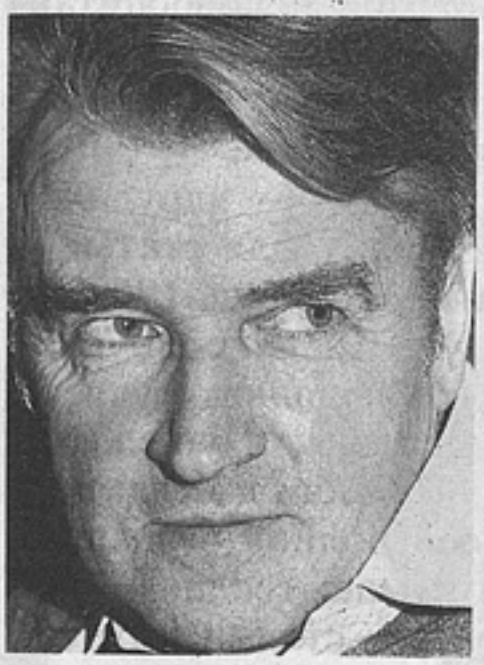
Административно - бюрократическая система, третировавшая, калечившая в начале 60-х «Заставу Ильича», действовала, как свидетельствуют опубликованные в «ИК» (1988, № 6) документы, не только руками сильных мира сего, она втягивала в свою орбиту художников, коллег режиссера. Но вот печальные тенденции прошлых времен проступают в нынешнем обескураживающем варианте: социально острые, граждански страстные документальные картины «Боль» и «Театр времен перестройки и гласности» уже по собственной инициативе *сегодня* пытались запретить сами кинематографисты — причем некоторые из руководителей республиканского творческого союза,— прибегая к методам, от которых еще недавно страдали сами.

Опасные симптомы! Запретительство, какие бы формы оно ни принимало, губительно для искусства, о чем еще раз неопровержимо свидетельствует тот кризис, в котором оказался наш кинематограф к середине 80-х. Надо бы скорее, решительнее избавляться от старых болезней, активнее содействовать процессам очищения, гласности, обновления. Между тем они, эти процессы, у некоторых как раз и вызывают обратную реакцию. Иначе как можно объяснить следующий пассаж в интервью писателя, главного редактора «Молодой гвардии» Анатолия Иванова ростовской газете «Комсомолец»: «Творческой молодежи сегодня очень трудно. Более того, она растеряна. Идеалы, на которых воспитывались поколения, разрушаются. Постоянно атакуется социалистический реализм в литературе. А что дается взамен? Ничего, кроме повального охаивания нашего героического революционного прошлого...» Вернитесь к этой цитате после того, как прочтете на страницах этого номера выдержки из стенограмм заседаний двадцати-двадцатипятилетней давности — вы найдете в ней знакомые мотивы, знакомые интонации.

Шестидесятые оставили нам огромное наследство. Разное. Усилиями публицистов, киноведов, критиков мы будем продолжать исследование этого времени. Пробудившего чаяния, зародившего надежды, но не сумевшего выполнить до конца ту миссию, которая оказалась на него возложенной. Так уж исторически сложилось, что начатое в шестидесятых сомкнулось с концом восьмидесятых. На них легли нерешенные тогда задачи. Всю сложность их реализации помогает осознать нелегкий опыт шестидесятых.

Игорь Дедков

А началось все тогда...



Шестидесятые... Когда они закончились, я знаю, а когда начались? Как считать? С пятьдесят шестого, с пятьдесят третьего?

Начну с конца или с начала конца.

Хорошо помню тот октябрьский вечер шестьдесят четвертого года, когда, почему-то задержавшись в редакции, я прочел только что полученное сообщение о снятии Хрущева. Потрясенный, я вышел на улицу, уже малолюдную, и первый, кто мне встретился, был знакомый народный судья, выпускник МГУ того же пятьдесят седьмого года, что и я. «Ты знаешь, какое несчастье»,— сказал я ему, волнуясь, и даже почувствовал, что волнуюсь чересчур, до нервной дрожи. «Ну и что,— ответил он мне рассудительно и спокойно.— Ну и что, хуже не будет, не переживай!» «Нет, ты не прав!» — я пробовал его убеждать, что это опасно, что Хрущева съел аппарат, а он успокаивал, что перемена — к лучшему.

В ту пору мой знакомый подумывал о заочной аспирантуре и писал для нашей областной газеты неплохие статьи. Мы не раз, надеюсь, с обоюдной пользой рассуждали с ним о социальных корнях преступности, но никогда не предавались университетским воспоминаниям. Мы помнили друг друга всего лишь по одному из заседаний вузкома комсомола поздней осенью пятьдесят шестого, где меня, как секретаря комсомольского бюро факультета журналистики, прорабатывали и воспитывали. Воспитывал и он.

Возвращаясь тогда с Ленинских гор, я оказался в троллейбусе рядом с представителем горкома комсомола, участвовавшим в заседании. Дружеским тоном этот крепкий, гладкий малый с приятным лицом принялся рассказывать, как на днях молодые рабочие на каком-то вечере хорошенько, без лишних слов, по-пролетарски проучили студента-демагога за его болтовню.

Я хотел было уточнить, что значит «без лишних слов», но быстро сообразил, о какой аргументации в спорах тоскует этот комсомольский деятель. Зачем он рассказывает, я понял сразу.

Должно быть, в те дни призрак студенческих волнений бродил по коридорам Московского горкома комсомола и разных других учреждений. Секретарь горкома Сергей Павлов побывал недавно в Польше, и активность молодых сторонников Гомулки вряд ли пришлась ему по душе.

Благословенные шестидесятые... В них далеко не все было благословенно...

А народный судья, мой рассудительный знакомый, в новые, брежневские времена отказался от научных мечтаний, стал руководящим работником и при всякой перемене должности — вверх ли, вбок ли — звал меня зайти посмотреть его кабинет. Именно так: не по делу,

не по-приятельски, а посмотреть новый кабинет.

Что говорить! Кабинеты были один лучше другого. Возможно, они компенсировали моему приятелю что-то несбывшееся, все дальше и дальше отодвигаемое, полузабытое. И вовсе не обязательно науку, а что-то иное, не выражаемое языком карьеры и внешнего успеха и связанное, вполне может быть, с блекнущими университетскими идеалами, с традициями старой русской юриспруденции, с именами Кони, Александрова, Плевако, Спасовича... Новые кабинеты, отделанные строго и щедро, как бы восполняли ему нехватку независимого человеческого значения, подслащивали жизнь, полную послушания и придворного этикета.

Входило в силу время новых кабинетов и нового апломба, время охотничьих домиков, саун и дорогих подарков для опекунов и благодетелей, время чопорности и высокомерия. Черные обкомовские «Волги» одна за другой, строго по должностному ранжиру седоков, во главе с пронзительно верещащей оранжевой машиной ГАИ неслись по нашей Костроме, пугая прохожих, чтобы каждый знал и слышал: начальство едет на праздничную демонстрацию, торжественный выезд власти.

Считалось, что таким способом руководители области укрепляют и наращивают свой авторитет и, следовательно, авторитет партии и советского государства.

А пешком-то было идти минут десять, под утренним майским солнцем, среди людей, ради которых работаешь...

Но если пешком, какой же авторитет? Только ложный: заигрывание с массами, называется...

Шестидесятые поистине кончились. В тени нового четырехэтажного здания для партийно-советских кабинетов районного значения долгие годы пребывал в забросе и разрушался старый кирпичный дом, с которого предусмотрительно убрали мемориальную доску. Доска упрямо напоминала, что за окнами, ныне заколоченными крест-накрест досками, в годы первой русской революции заседал первый Костромской совет рабочих депутатов.

Не помнящие родства своего... Настолько не помнящие, что родство становилось сомнительным.

Когда сверкающая кавалькада машин изгибалась на костромских поворотах, я вспомнил «Зеленую стену» перуанца Роблеса Годоя. Там тоже неслась, извиваясь на горных дорогах, черная сумрачная кавалькада, и вместе с ней в фильм входила тема власти с ее отрешенностью от конкретности человеческого существования.

Не я виноват, не мое недовоспитанное воображение, что вспыхивала именно эта ассоциативная связь; виноваты были житейские впечатления.

Заглянув в свой дневник — вдруг найду что-нибудь подходящее для статьи,— я наткнулся на майскую запись 1962 года, сделанную, должно быть, после посещения какого-то влиятельного учреждения: «Мы распрощались, я ушел, как всегда, с облегчением и, как всегда, унес с собой чувство своей полной беззащитности. Я все чаще думаю теперь о возможности реставрации сталинских порядков. Единственная пока против этого гарантия — Хрущев».

Нынешние страхи и бесконечные разговоры о гарантиях — той же самой природы.

В шестидесятых была ненадежность. А ненадежность была от непоследовательности. А непоследовательность была от чего?

Непоследовательность была от страха, а страх — от ненадежности? И круг замыкался?

Нет, страх был от недоверия к собственному народу.

Страх тех, кто не доверяет, и страх тех, кому не доверяют.

Какой новый Бехтерев разберется в этих отклонениях общественной психологии, ставших на десятилетия нормой?

И все-таки наперекор сомнениям и страхам шестидесятые воспринимались как время сбывающихся надежд. Казалось, надо только набраться терпения, надо только помогать в меру сил...

Еще мне кричали на редакционных собраниях: «Такие, как вы, устраивали венгерские события», но уже дали комнату в новом доме, а потом двухкомнат-

Роберт Рождественский
Евгений Евтушенко
Белла Ахмадулина
Булат Окуджава
Андрей Вознесенский

Юрий Любимов
Театр Современник
Анатолий Эфрос

ную квартиру,— не важно, что на окраине, не важно, что в тесном доме, который через десятилетия несправедливо прозовут «хрущобой»,— и первый секретарь обкома мог позвонить утром и сказать: «Ты хорошо написал про «Председателя», спасибо».

Или вправду в шестидесятых было больше простоты и естественности?

Тот же первый секретарь обкома партии Леонид Яковлевич Флорентьев, возвращаясь вечером с работы, заходил иногда в нашу редакцию: перекинется словом с дежурным по номеру, с редактором, с любопытством взглянет на развешанные в секретариате «грязные» и «чистые» полосы...

Мы — молодые выпускники факультета журналистики — еще ходили в литературных сотрудниках: ни чинов, ни славы, но и мы были ему интересны и небезразличны.

Когда в обществе лелеют иерархию и субординацию, такое не забывается.

Мне хочется думать, что Флорентьеву были интересны и небезразличны все, кто жил и работал тогда в Костроме и Костромской области.

То-то он проехал эту область из края в край, но еще важнее, что сверху — вниз, и бритую, упрямо наклоненную его голову хорошо знали в колхозных конторах и на фермах.

Из края-то в край, особенно на самолетике,— славное дело: сиди, гляди, изучай конфигурацию полей, выслушивай объяснения-разъяснения, и натужный рев моторов, терзаемых бездорожьем, не оскорбит твоего слуха, и грязь из-под буксующего колеса не залепит твое лицо... А потом — машину к трапу, и, потирая руки, обедать, отдыхать, а жена на самолетике пусть проведает в окрестных райцентрах промтоварные базы: может, и подберет себе что-нибудь из «залежавшегося» товара...

Но это сюжеты послефлорентьевского времени, когда его забрали от нас в министры.

Такие сюжеты не хочется вспоминать. Их вообще не стоит вспоминать: фанаберия, актерство, грубость, невежество, бесстыдная уверенность в своем превосходстве разнообразных руководящих лиц еще перед глазами, еще памятнее, чем хотелось бы.

Вспомню-ка я лучше, что когда Флорентьев был в городе, происходила большая экономия горючего: все начальники шли на работу пешком. Город маленький, минут за сорок можно было пересечь его из конца в конец, отчего бы и не пройтись, полезно для здоровья, да и трудящиеся пусть видят: такой же человек, как все, идет на работу, перешагивает через те же лужи, покупает сигареты, можно поздороваться и даже о чем-то спросить...

Попрание демократии? Хочу еду, хочу иду? Да и патриархальщина какая-то! Машина — не роскошь, а средство сбережения времени. Стоит ли мусолить эту бытовую подробность? Но что ни говорите, а было нечто приятное в этом пешем ходе начальства, в этом попрании демократии во имя демократии.

Это было время, когда появление на экране в кадрах кинохроники Хрущева, разрезающего, к примеру, какую-нибудь ленточку при открытии выставки и торжествующе вскидывающего ножницы, могло вызвать дружеский и свободный смех.

А кто-нибудь, возможно, и потешался, и презрительно фыркал. Кто-нибудь из тех, кому и сегодня хочется при лицезрении высшего начальства с трепетом замирать, держа руки по швам. Подозреваю, что сегодня таких людей не меньше, чем было тогда: успели воспитать.

В улыбке Хрущева, в его самых яростных речах против американских империалистов и «оторвавшихся от народа» советских писателей виден был человек, а не бог, не отец народов, не мудрейший из мудрейших. И многие — не знаю, большинство ли,— предпочитали иметь дело с человеком, с его опытом, природным умом, с его иллюзиями, слабостями, рискованными просчетами. Живое, чудом не затвердевшее лицо Хрущева словно возвращало политике человечность, по крайней мере, человеческий облик. Ничего не стоит высмеять обещание Хрущева, ставшее программным, построить коммунизм к 80-м годам. Но, высмеивая, не мешало бы понять, как оно стало возможным. По-моему, оно стало возмож-

ным потому, что в какой-то момент, в самом начале шестидесятых, показалось, что освобожденные силы народа беспредельны, что теперь-то — после разрушения идола и идолопоклонства, после освобождения узников лагерей — нам все по плечу. Но спустя короткое время открылось, что освобождение было недостаточным и во многом призрачным. Одним из наиболее явных знаков этой недостаточности стало смещение Хрущева, воспринятое, как водится, покорно, равнодушно или благоразумно, а то и с радостью и злорадством.

Но эти покорство и радость еще впереди, и еще не красуется на костромской пожарной каланче отчаянный призыв выполнить три годовых плана по мясу, и я спешу на собрание партийного актива, которое будет проходить в цирке. Через несколько лет старенький, деревянный, уютный, любимый костромичами цирк сгорит вместе со сторожем и медведем, а пока я вместе с толпой опаздывающих активистов теснюсь в узких дверях и вдруг замечаю по соседству кепочку Флорентьева... Ну, и чудак, думаю я, ему бы через служебный вход, а он почему-то не захотел... Совсем забыл, про что было заседание, с каким вопросом,— может быть, о тех самых трех планах? — но кепочку Леонида Яковлевича помню....

Простота нравов, и какие-то у меня плебейские вкусы: толпа, кепочка, пожар, жертвы, умиление начальством. Давно пора очистить память от этой псевдодемократической рухляди! Лучше читать Александра Проханова, там вкусы нового времени, брежневского, там благоговейно описанные разъезды важных персон после театра или дипломатических приемов: «Машину такого-то к подъезду!», шуршание шин, хлопанье дверцами, выскакивающие шоферы с армейской выправкой, отточенные полупоклоны — хорошо отрепетированная пьеса, и герои ее с непроницаемо-отрешенными лицами расслабленно откидываются на сиденьях... О, государство, любовь моя!

Наверное, подобную пьесу играли и в 60-е, и раньше, но тогда никто ею не умилялся ни в литературе, ни в кино. Ее не замечали, она не касалась существа жизни, идущей своим чередом. А жизнь, едва-едва получив мало-мальски свободный выход в искусство, всем своим теснимым, бедным и униженным существом восстала против помпезности, театральщины, бессодержательной пышной патетики, против мнимой, потерявшей всякое чувство меры значительности. Эстетика торжественных разъездов-проездов явилась позже, когда даже в провинции мастера политического дизайна стали искать упаковку поэффектнее для наскучившего, невзрачного товара. Так что кепочку в толпе я не забыл неспроста: действительно, другая эстетика и соответственно другая этика.

Но упрощать непозволительно: ничто и никого. Поддаваясь волне раздражения, идущей из Москвы против вольностей художников, бюро обкома осудило безобидные рисунки к костромской книжке Юрия Куранова, тогдашнего новомировского автора. Не то формализм обнаружили, не то абстракционизм и выговорили нашей газете за поддержку нездоровых явлений. Но то же самое флорентьевское бюро, отложив дела, собралось послушать малоизвестного тогда московского литературного критика Станислава Лесневского, оказавшегося в Костроме в командировке. Хотелось знать, что происходит в мире литературы, куда идут писатели, куда заворачивают. В последующие четверть века ничего подобного никому знать не хотелось. Предполагалось, что они и так все знают — наперед, а если что и не знают, то знать это и ненадобно, и даже вредно.

Оглядываясь, я думаю: если б поменьше было в ту пору идеологических страхов, неустанных подозрений, идеологического сыска... И тогда, и позже людям охотнее прощали пьянство, хамство, безделье, извлечение выгод из служебного положения, обман, прямое воровство, чем какое-нибудь живое, искреннее, поперечное слово, инакую мысль. В слово-то и вцеплялись, и растерзать готовы были за слово. Чем бескорыстнее было слово, тем подозрительнее и опаснее. За каждым углом мерещились ревизионисты, абстракционисты, злобные антисоветские элементы. Учитель литерату-

ры обронил что-то неодобрительное о «Поднятой целине» — ату его! Молодой преподаватель пединститута что-то не так сказал о том же Шолохове и вообще вольно рассуждал в частных беседах — продемонстрируем на нем свою идейную твердость, несгибаемость и преданность власти! И демонстрировали. А если находились у гонимого друзья-заступники, демонстрировали и на них. Так, пишу об этом с горечью, во времена Флорентьева вынужденно оставили Кострому молодые ученые из педагогического института — Николай Скатов, Федор Цанн, Михаил Пьяных. Подумаешь, ученые, мыслители, обойдемся! И обошлись. Но не обошелся Ленинград, где доктор филологических наук, член Союза писателей СССР Скатов ныне возглавляет академический Институт русской литературы, а в Герценовском педагогическом институте уже много лет читает лекции кандидат филологических наук, тоже член Союза писателей СССР Пьяных, автор книг о советской поэзии. Не обошелся и город Владимир, где заведует кафедрой в одном из институтов доктор философских наук Цанн.

Гонители в таких случаях утверждают, что острастка пошла на пользу. Кому и чему? Городу, из которого вытеснили талантливых людей? Людям, навсегда запомнившим несправедливость?

Такая острастка, если не без оснований предположить, что ею в шестидесятых (и позже) занимались повсюду, по большим и малым городам и селениям отечества, шла на пользу разве что будущему застою и его функционерам, подавляя важнейшие из человеческих инициатив — интеллектуальную, художественную, нравственную.

Поддавались не все, жизнь велика и неуследима, все ниши, где можно укрыться и работать, не замажет даже самый ревностный и педантичный каменщик. Но сколько поддавалось, сколько опускало руки, не выдерживало?.. Их-то сегодня на поверхности нет, их-то не сосчитаешь.

Прошу прощения, что мои шестидесятые пока обходятся без опознавательных имен того времени: без Ефремова и «Современника», без Калатозова, Ромма и Чухрая, Баталова и Смоктуновского, без Евтушенко и Вознесенского, без Рождественского, Ахмадулиной и Окуджавы, без Александра Твардовского и «Нового мира», без Солженицына. Но шестидесятые — это не только то, что шло из Москвы, благословлялось и порицалось Москвой. Это также то, что прорастало и поднималось во всей стране, в глубине российской провинции, вся совокупность тогдашних идейных поисков, практической повседневной работы, внутренне ориентированной против идеологических страхов и фетишей, и, конечно, знаний, самостоятельно отыскиваемых и наращиваемых знаний, освобождающих ум от железной хватки «Краткого курса».

Многим надоело читать в газетах-журналах про то, как «все мы» дружно заблуждались, говорили и делали одно, а думали другое, как без конца одобряли, не одобряя, как славословили новому Ленинскому лауреату, как плохо разбирались в истории, представляя себе кадетов, меньшевиков и эсеров только по их примитивным, карикатурным изображениям в кино...

Многим надоело, и многие поспешили отказаться от чести принадлежать к этому «мы». Я готов сказать о таком же отказе, потому что тут важный пункт нашего общественного самосознания и самооценки, и обсуждение его еще не закончено. «Черные камни» Анатолия Жигулина подтвердили, что «мы», распространяемое на сталинские времена, столь же исторически неточно и ложно, как и «мы», пытающееся сжать во взаимном, покаянном объятии всех живших в 60—80-е годы.

Вспоминаю своих товарищей по Костроме шестидесятых, живых и недоживших, и говорю: не усердствуйте, не прижимайте нас сильно к тому холеному дельцу-карьеристу, преуспевающему при всех политических выгодах, и к тому литературному барину-прогрессисту, что двадцать лет сидит в президиумах, развалившись, как в теплой ванне,— не прижимайте!

Что общего, думаю я,— одно поколение, да выбор сильно не схож. Этой дорогой, говорят, пойдешь, богатым и

знатным будешь; другой, говорят, пойдешь, что станется с тобой — неизвестно. В ту сторону, где все ясно, пойти как-то стыдно, пойдем-ка в другую.

Обсуждают в областном музее изобразительных искусств очередную выставку; вернее, собрались обсуждать: за столом президиума — представители оттуда-отсюда, инспекторы, инструкторы, и дают слово докладчику. Но встает из публики художник Коля Шувалов, выходит к столу и говорит: «Интересно, как ни придешь, президиум уже сидит. Что за люди здесь сидят? По какому праву? Мы же их не знаем. Вот вы, например, товарищ, откуда?..»

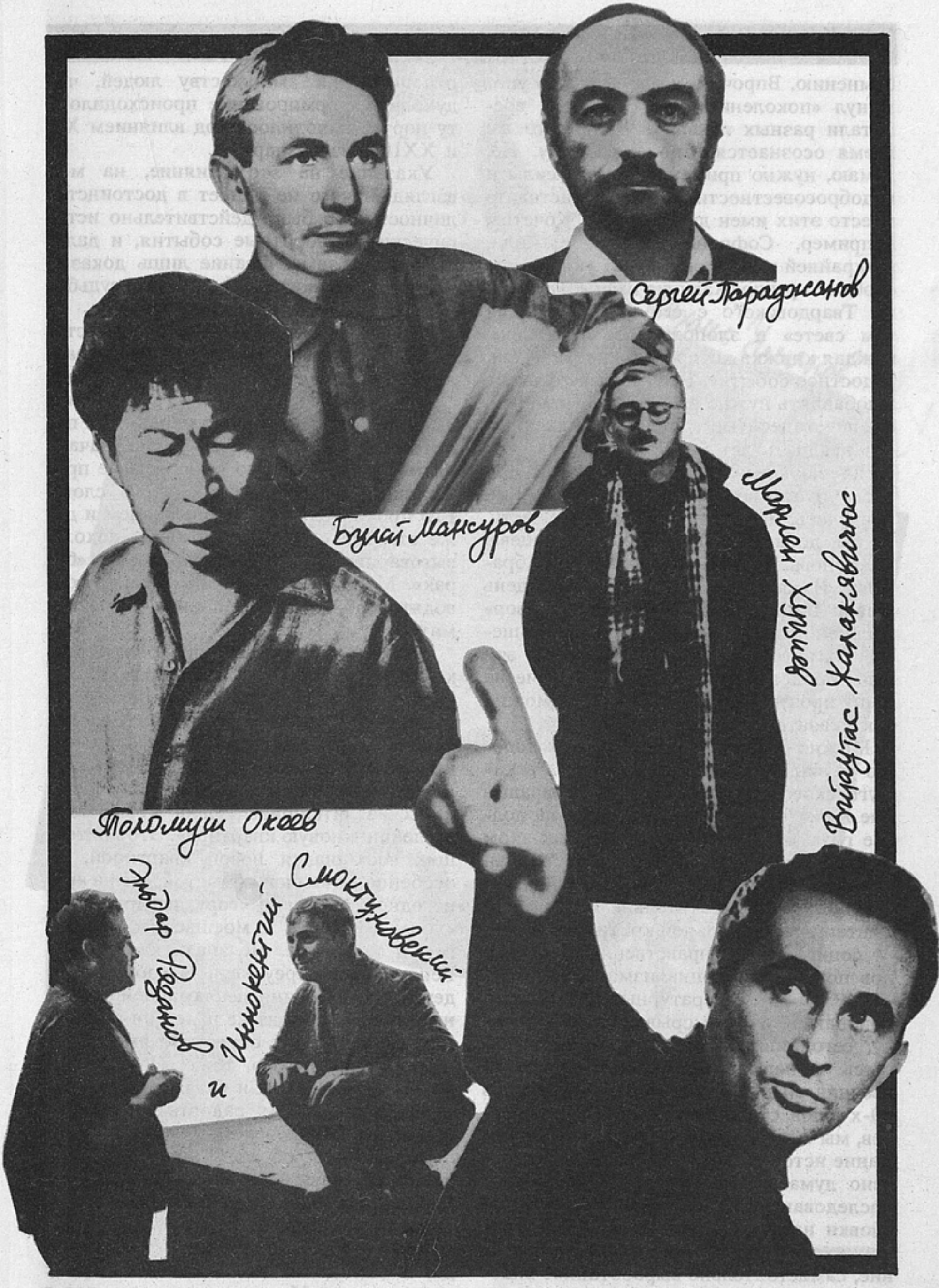
В президиуме — смятенье, в зале — шум и веселье. Начинают объяснять: это замначальника, это замзав, это директор, это инспектор... Объясняться неприятно, но ничего не поделаешь: авторитет Николая Шувалова — в его таланте, независимости, знаниях, прямоте. Идете к художникам — помните: там лисьи увертки не пройдут, там разговаривают начистоту. У Шувалова — закалка шестидесятых: клеймили, прорабатывали, не давали выставляться, а он шел своей дорогой, и его худощавое лицо оставалось сосредоточенным и невозмутимым. Наверное, он знал, что прав. Он мог сомневаться, так ли он что-нибудь сделал, нельзя ли лучше, но в своем праве именно так сделать он не сомневался. Ему было смешно и досадно, когда ругали его рисунки к Куранову, когда долгие годы почти в каждой его работе отыскивали какой-нибудь подвох, какой-нибудь нежелательный «изм». Ничего, не ему пришлось смириться, а им — начальникам, замначальникам, секретарям и инструкторам — пришлось считаться, что Николай Шувалов — первейший авторитет и, можно сказать, кумир художнической молодежи города и даже, может быть, в каком-то смысле — гордость костромской культуры.

До апреля восемьдесят пятого года Николай Шувалов и его жена Татьяна, тоже яркая, талантливая художница, не дожили. Оставшись один, Николай после одного из застолий замерз, упав на зимней тропе, недалеко от дома. Не думаю, что сегодня он стал бы писать свободнее, он освободил себя сам, в шестидесятые, но он, не сомневаюсь, был бы рад переменам. И не скрывал бы своей радости. Не всегда большое утешение сознавать, что ты был прав, что история как бы на твоей стороне,— жизнь-то прошла, истрачена! — но все-таки легче оглядываться: не зря, выходит, ты в меру отпущенных сил противостоял лжи, казенщине, назойливой, всепроникающей опеке, дурному, пошлому вкусу, возведенному в ранг политической добродетели и благонадежности.

На открытии большой посмертной выставки Николая и Татьяны Шуваловых звучали запоздало проникновенные речи, было многолюдно, празднично и грустно: во всех залах вдоль стен под каждой картиной стояли цветы.

В «Теме» Глеба Панфилова, где тоже музей, люди искусства, много точного и поэтического, но образ провинции в фильме, по-моему, проще и, может быть, слаще ее реального драматического образа.

В долгих воскресных прогулках по волжской набережной можно обсудить все на свете. Бёлль, Хемингуэй, Экзюпери, Ремарк, Олдингтон — почему бы и нет? Мы молоды, ютимся по частным квартирам и, значит, бесприютны, у Ремарка три товарища, и нас тоже три товарища, но в остальном сходства маловато. Не важно, я и по сей день испытываю чувство благодарности к тем книгам. Не стоит верить тому, кто говорит, что это была мода. Кому-нибудь, может быть, и мода, но не всем, не большинству. Происходило открытие другого, абсолютно незнакомого, к тому же почти запретного мира. Оказывается, там тоже жили и страдали совсем неплохие люди, тоже хотели лучшего, находились в сложных отношениях с государством, тоже искали что-то чистое и надежное, не поддающееся пошлости и давлению обстоятельств. Может быть, без этих книг поколение шестидесятых не было бы самим собой. Как не было бы оно самим собой без поэзии Тарковского, Заболоцкого, Пастернака, Мартынова, Слуцкого, Евтушенко, Вознесенского, Окуджавы, но это само собой разумеется и, кажется, никем не подвергается


Сергей Параджанов
Булат Мансуров
Марлен Хуциев
Витаутас Жалакявичюс
Толомуш Океев
Эльдар Рязанов
и Иннокентий Смоктуновский

сомнению. Впрочем, я опрометчиво упомянул «поколение»: шестидесятые воспитали разных людей, и одно и то же время осознается ими по-разному. Но, думаю, нужно применить много силы и недобросовестности, чтобы подставить вместо этих имен другие,— ну, Кочетов, например, Софронов, Никонов,— или, по крайней мере, повычеркать кое-какие особенно раздражающие имена. Особенно Твардовского с его «Теркиным на том свете» и злополучным журналом, каждая книжка которого ожидалась, как радостное событие. Нет, не вычеркивать, а добавлять нужно имена, чтобы понять, как шестидесятые вдруг продлились через двадцать лет в восьмидесятых, как тогда закладывались возможности для этого пусть нескорого продления. Как оказалось, неустранимые возможности. Я бы добавил еще имена Дудинцева, Бакланова, Быкова, Домбровского, Абрамова. И напомнил бы, что «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» Солженицына — независимо от отношений их автора и государства — все эти годы продолжали оказывать влияние на нашу прозу, усиливая в ней, если можно так сказать, народное начало.

Можно было бы вспомнить, как хорошо звучала в свой час «Середина века» Луговского, как происходило возвращение Ахматовой и растянувшееся на долгие годы открытие Цветаевой, как эхом отзывалась в провинции нараставшая ожесточенность газетно-журнальной полемики, как отвратительна была аргументация официальной критики, далекая от социальных и нравственных принципов подлинного социализма.

Но наши литературные разговоры, признаюсь, охотно срывались в политику, сегодняшнюю и далекую. Начитавшись в нашей областной библиотеке (вечная ей признательность!) журналов 20-х годов, стенограмм съездов и процессов, мы выстраивали в спорах свое понимание истории партии и страны. Несерьезно думать, что что-нибудь из вскоре последовавшего, какие-нибудь хитрые уловки насчет Сталина и его немеркнущих заслуг могли изменить мировоззрение, самостоятельно выработанное в шестидесятые. Я думаю, что это верно по отношению к множеству людей, чье духовное формирование происходило в ту пору и находилось под влиянием XX и XXII съездов партии.

Указание на это влияние, на мой взгляд, ничего не роняет в достоинстве личности. То были действительно исторические, поворотные события, и дальнейшее их замалчивание лишь доказывает их, как сказали бы сейчас, судьбоносное значение для нашей страны.

Не забыть бы, на всякий случай, старание, с которым эти два съезда вытравлялись из памяти народа.

Печально, но память часто подводит, даже если этому никто намеренно не помогает. Я упомянул где-то в начале статьи «хрущобы», но я никогда не произношу и не употребляю этого слова. Его произносят с пренебрежением и даже отвращением. Должно быть, похоже выговаривали или выговаривают: «барак». Может быть, в этих случаях подводят воображение и знания, а не память.

Бывает, что человек проходит через какое-то затмение. Он, например, искренне, с глубочайшей убежденностью произносит какие-то слова, лозунги, не замечая, что никакого подтверждения им в жизни он не видел. В школе я читал на вечерах стихотворение Маяковского «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». Этот литейщик восхищался новой квартирой, но особенно — ванной комнатой, где на кране одном написано «гор», на другом — «хол»: «Влазишь и моешься долго-долго», и так далее. Не знаю, как было в Гендриковом переулке, но я в пору своего детского увлечения декламацией подобных ванных комнат не видел ни в ближних, ни в дальних окрестностях. И слушатели мои, думаю, тоже. Но, боже, с каким энтузиазмом я читал, и как легко передавалась всем радость литейщика Козырева, Маяковского и моя.

Вспомнил я об этом энтузиазме недавно, не знаю, почему. И удивился. Ну, хорошо, были какие-то банные впечатления: «гор», «хол», но жили-то мы в Подмосковье без канализации и водопровода, и еще долго так жили. И впервые квартиру «по Маяковскому» я увидел в

Татьяна Самойлова
Михаил Ульянов
Евгений Урбанский
Алексей Баталов

двадцать один год, да и то не свою, родительскую, и ненадолго, потому что вскорости отчалил в Кострому. А ведь как я заливался со сцены соловьем, охваченный чужой радостью и вовсе не примеривая ее ни к себе, ни к своим родителям, ни к своим товарищам. Мне достаточно было этой чужой радости. Наверное, это и был социалистический реализм в действии. Наверное, я был захвачен революционной перспективой и ничего вокруг, в мире, в котором жил, не видел.

А вы говорите: «хрущобы»! «Хрущобы» были благом и счастьем. Не знаю, как это было, но Хрущев огляделся по сторонам и увидел, что социалистический реализм в действии людей не выручит и нужен реализм просто. В отпуск мы приезжали с женой в Москву и бродили в новых кварталах. Меня восхищали дома конструкции инженера Лагутенко. Кажется, их называли так. Теперь, проходя мимо них, я понимаю, что восторги мои были преувеличенными. Но след давнего восхищения остался. «Социализм построили, поселим в нем людей»,— как сказал поэт. Хрущев пытался сделать именно это. Люди в подвалах и развалюхах, в общежитиях и коммунальных квартирах не знают слова «хрущобы»: может быть, они им даже снятся с отдельными квартирами, с кранами «гор» и «хол»... Теперь такие дома, вероятно, не строят, а строят что-нибудь получше, но они-то в шестидесятые выручили нас — стоит ли быть неблагодарными...

Не будем неблагодарными к шестидесятым. Это были суровые времена. Мучительно медленным и болезненным было выпрямление людей. После долгих лет забытья и затмения они вспомнили, что они — не собственность, а хозяева государства. Теперь, четверть века спустя, они пробуют хозяевами стать. Но страхи, страхи... Мы постарели, а они все те же, они вечно молоды...

Шестидесятые напоминают нам: будьте бдительны.

По телевидению недавно полностью показывали «Заставу Ильича» Марлена Хуциева. Потом в «Искусстве кино» можно было прочесть, как этот фильм в свое время обсуждали. Когда прочтешь, в шестидесятые годы возвращаться не захочешь. Правда, для многих там — молодость, а в молодости не так уж все и страшно.

Какие-нибудь будущие исследователи не поймут, почему «Застава Ильича» была признана в полном варианте вредной.

Мы уже и сейчас это плохо понимаем, даже входя по возможности в положение разных ответственных лиц.

Скоро все это и подобное будет выглядеть глупостью, скрывающей страх. А страх предстанет мелким и постыдным.

Шестидесятые еще многому смогут научить время перестройки. Хорошо бы они учили своей смелости, но не своим страхам и своей драматической непоследовательности.

В. Кардин

Надежды, иллюзии и... надежды

Никто не начинает на пустом месте. Лишь немногие начинают с красной строки.

Если это справедливо применительно к вступающим в литературу, искусство вообще, то трижды верно по отношению к тем, кого теперь называют «шестидесятниками», самим этим названием намекая на их прямое родство с предшественниками, известными своей деятельностью в прошлом веке, давая понять, что и наши шестидесятники сыграли какую-то роль в духовной жизни своего времени и в подготовке нынешних времен. Не слишком, разумеется, выдающуюся роль (где они — бессмертные шедевры?), но все же заслуживающую внимания даже сегодня, когда не уследишь за вспышками новых идей, за скоропалительными откровениями, не пролистаешь все журналы, не успеешь прислушаться к очередному спору...

Шестидесятникам, начинавшим в пятидесятые годы, было куда легче. Просмотреть журнал хватало часа, газету — десяти минут. Отечественное кинопроизводство дарило всего несколько лент в год. Все больше биографические, батально-исторические. Короче говоря: эпохальные.

Сейчас нас захлестывает поток всевозможной информации. Тогда информацию отпускали словно из-под полы. Отпускавшие опасливо оглядывались по сторонам, многозначительно щурились, прикладывали палец к губам.

Термин «культ личности» осторожненько пустили в оборот почти за три года до XX съезда партии. Он промелькнул как бы невзначай в многословной правдинской статье об учебе в сети партийного просвещения. Вскоре последовал приказ (я служил в армии на Дальнем Востоке): портреты Берия снять, на Берия не ссылаться. При устном инструктаже доверительно уточнили: Берия — враг народа, возможно, шпион. На сюрреалистическом полотне борьбы со шпионами и врагами народа высвечивался еще один сюжет. Новая фигура могла что-то объяснить, но могла и в конец запутать картину.

Вскоре после смерти Сталина Министерство внутренних дел реабилитировало «врачей-убийц». Попутно в печати сообщалось, что они никакие не убийцы, а совсем наоборот — выдающиеся медики. Признание в фантастических преступлениях у них вырвали, применяя

Владимир Тендряков
Александр Володин
Виктор Розов
Виктор Некрасов
Александр Твардовский
Александр Галич

недозволенные методы. Нарушались, оказывается, социалистическая законность, а также — ленинская национальная политика.

Это у нас-то нарушалась законность! У нас — извращалась национальная политика!.. Голова шла кругом.

После войны мы только и слышали, что о линчевании негров в Америке, о неуклонно растущей безработице, о кризисе загнивающей западной системы и культуры. В «Литературке» фотография: американский офицер, проводя рукой по щеке солдата, проверяет — не побрился ли тот: Нью-Йорк вот-вот загнется от жажды, катастрофическая нехватка питьевой воды, солдатам даже запрещено бриться...

Какова была степень замороченности будущих шестидесятников, если пока они получали не слишком обременительное образование, почти все герои Октября превратились во «врагов народа», Шамиль — из национального героя в английского ставленника, Иван Грозный — из кровавого деспота в прогрессивного царя. До августа 1939 года гитлеровцы слыли изуверами и варварами (кинофильм «Профессор Мамлок»), после — честными партнерами в благородном, скрепленном кровью союзе; воевать с ними — так было авторитетно разъяснено — нелепость. С июня 1941 года они снова стали варварами и разрушителями; вместе с нашими верными англо-американскими союзниками мы разгромим их, сотрем с лица земли...

Шестидесятники — дети своего времени, жертвы своего времени. Они успели немало повидать, пережить, успели настрадаться. Подавляющее большинство их сверстников пало на полях Великой Отечественной. Почти в каждой семье имелись жертвы коллективизации, борьбы с «вредителями», «врагами народа». Еще в школе они привыкли заполнять анкеты. Еще с детства им внушали родители: «Дядю Петю направили в секретную командировку, об этом нельзя говорить...» Уроки лжи преподносили дома и в школе, и в пионерских лагерях, и на комсомольских собраниях.

Однако среди шестидесятников — и тех, кто постарше, и тех, кто помоложе,— я не встречал ни одного «всегда все понимавшего».

В 1950 году А. Яшин получил Сталинскую премию за поэму «Алена Фомина». Его напечатанный через шесть лет рассказ «Рычаги» — один из главных пунктов обвинения, предъявленного альманаху «Литературная Москва».

Прежде чем написать «Падение Ивана Чупрова», «Ухабы» и другие свои повести, рассказы, В. Тендряков успел поместить в «Огоньке» несколько вполне заурядных очерков. Не слишком, кстати, отличавшихся от очерков, опубликованных В. Дудинцевым в «Комсомолке». Давая недавно интервью, Дудинцев рассказывал, как уклонялся от ответа на вопрос жены, кого он любит больше — ее или Сталина.

До драмы «Матросская тишина», до своих знаменитых гневных и печальных песен Галич изготавливал заурядные сценарии и пьесы.

К середине пятидесятых годов многие будущие шестидесятники вообще не успели осчастливить человечество своими творениями.

Ими двигало желание понять сущее, честно в нем разобраться, повиниться.

«Вопрос пробуждения совести заслуживает романа»,— написал когда-то А. Межиров.

Я не собираюсь писать сочинение на заданную тему. Стараюсь кое-что вспомнить и объяснить, сознавая свою субъективность и не желая задним числом что-либо приукрашивать.

На снятый М. Швейцером фильм «Тугой узел» по повести В. Тендрякова «Саша выходит в люди» начальство немедленно наложило тяжелую руку. Фильм показали где-то в сферах. Сферы, учась руководить по-новому, устроили просмотр для сельских обкомовцев. Те вознегодовали: где авторы видели коров, подыхающих с голоду? Партработников, равнодушных к людям?.. Клевета все это. Вода на мельницу врага.

Фильм вышел на экраны в настолько искореженном виде, что Тендряков обзванивал знакомых, беря обещание не смотреть его.

Практика «запудривания мозгов» с помощью пропаганды и — непременно —

искусства, литературы пробуксовывала еще до XX съезда. Потому-то, видно, практики чуть что закатывали истерику. Самые робкие попытки выйти за частокол газетно-казенных фраз, освободиться от стершихся клише вызывали трудно объяснимую ярость. Статья В. Померанцева «Об искренности в литературе», право же, не давала оснований для бурного разноса.

Когда А. Твардовского первый раз удаляли с поста редактора «Нового мира» (1955), соответствующее постановление ставило ему в вину публикацию трех статей: Ф. Абрамова — о лакировке в литературе, посвященной послевоенной деревне; М. Лифшица — о дневнике М. Шагинян; М. Щеглова —о «Русском лесе» Л. Леонова.

Эти дельные статьи, написанные по вполне конкретным поводам, не источали крамолу и были свободны от аллюзий. Из-за чего снимали редактора?

Поразительную свистопляску затеяли вокруг альманаха «Литературная Москва», разумеется, с целью его удушения. Работавшая на общественных началах редколлегия (Эм. Казакевич, К. Паустовский, В. Тендряков, В. Рудный, М. Алигер) успела выпустить два довольно нестандартных сборника. На том альманах приказал долго жить.

Сколько понадобилось хлебнуть горячего, чтобы до всех дошел смысл таких понятий, как «инициатива», «творческая самостоятельность», «гражданская смелость»! Чтобы стали ясны события, ничуть теперь не загадочные!

Страх, видимо, внушал сам проблеск независимой мысли, малейший отход от канона. Административно-бюрократическая система лучше знала, чувствовала свои пороки, чем авторы, как правило, *невольно* посягавшие на ее устои. Она располагала вышколенной, постоянно подкармливаемой литературной обслугой, боявшейся открытого состязания талантов. Бюрократическая система и литобслуга пребывали в состоянии взаимного восхищения и не хотели, чтоб кто-то нарушал идиллию.

Все это отчетливо просматривается на удалении. Тогда же преобладало недоумение. Нет, насчет пирога стало очевидно с самого начала. Едва володинская «Фабричная девчонка» потеснила на афишах софроновский «Московский характер». Еще не остыв после недавних боев с низкопоклонством перед Западом, А. Софронов напечатал в «Литгазете» подвалы «Во сне и наяву», стращая начальство, и без того напуганное, свободомыслием, проникающим в глубины искусства. В дальнейшем он удостоится двух званий: Героя Социалистического Труда (Указ Президиума Верховного Совета) и «литературного палача» (предсмертные записки К. Симонова «Глазами человека моего поколения»).

Тогдашние «заединщики» были не в пример откровеннее нынешних. Заграничными словами, вроде там «некрофилия», брезговали. И ориентировались в происходящем куда лучше шестидесятников, были сметливы и напористы. Едва открылись новые журналы («Молодая гвардия», «Москва»), «заединщики» той поры, затеяв провокационную возню вокруг вполне безобидных номеров, добились снятия А. Макарова и Н. Атарова с постов редакторов. В освободившиеся кресла посадили своих.

Если бы только мы, не слишком уверенно начинавшие, часто не могли сообразить что к чему! Но и Симонов, который сменил Твардовского в «Новом мире» и, казалось бы, разбирался в переменчивой ситуации,— даже и он то и дело попадал впросак. Напечатал статью, осторожно протестующую против постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», роман «Не хлебом единым».

В начале пятьдесят шестого «Правда» в редакционной статье обрушилась на симоновский «Новый мир» за пьесу Н. Погодина «Мы втроем поехали на целину», на мои безобидные заметки «Целина и книги». Досталось и А. Эфросу, поставившему в Центральном детском театре пьесу Погодина. Статью перепечатали другие газеты, и это сообщило ей директивный характер. Но смысл директивы никто не мог постичь. Оставалось лишь разводить руками и не падать духом. Самоопределяться, помогая друг другу, вырабатывая собственные воззрения, поддерживая все, что отвечает твоим представлениям об очищении

и обновлении. Будь то молодой «Современник», песни Окуджавы и Галича, «лейтенантская» проза, фильм М. Хуциева «Застава Ильича», повесть К. Воробьева «Убиты под Москвой».

Эта поддержка не имела практического значения и не влияла на судьбы авторов, на судьбы спектаклей, книг, песен, фильмов. Однако создавала микроклимат, отдаленное подобие общественного мнения. Объединяла людей, очень несхожих по складу дарования и жизненному опыту.

Но и обладавшие большим опытом, официально признанные таланты не всегда брались ответить на вопросы, подкарауливавшие на каждом шагу. В. Некрасов отстаивал «Заставу Ильича», и в то же время тщетно пытался понять, почему фильм «Солдаты», снятый по его удостоенной Сталинской премии повести «В окопах Сталинграда», вызвал бешеное сопротивление и с трудом пробился на экран. Что за напасть?

Беда заключалась не только в отсутствии вразумительных ответов, но и в том еще, что вопросы чаще всего задавались в сравнительно узком кругу.

Как-то я встретился со своим фронтовым однополчанином. Он продолжал армейскую службу, носил теперь полковничьи погоны. Мы бродили по улицам, сидели в забегаловке. Анатолию Ивановичу не давала покоя мысль: почему люди на собраниях говорят одно, между собой — другое?

Я сказал, что об этом написан рассказ «Рычаги».

— Брось, не может быть, это не для печати!

В разговорах люди стали откровеннее, смелее. Однако печатно, на экране, со сцены — не полагалось. Кое-что позволяли себе поэты, ненадолго завладев подмостками Политехнического музея.

Литературные бури все-таки проносились над островом. Но большинство людей на материке слабо чувствовало их дыхание. Не только литературные новости плохо доходили до окраин.

Летом 1955 года в глубинном алтайском селе (после «великого перелома» здешние щедрые земли, дававшие хлеб и для мирового рынка, превратились в залежь, и теперь ее предстояло поднимать) учитель, отозвав меня в сторону, опасливо озираясь, спрашивал: правда ли, что в Москве началась реабилитация «врагов народа»? Его, сына «врага», вроде собираются назначить завучем...

Так было до XX съезда, во многом оставалось и после. Удаленность от центра неизменно амортизирует процесс обновления. Хотя алтайского учителя, вероятно, в конце концов, повысили в должности. XX съезд был воистину потрясением. Свет, к которому пробивались не одни лишь шестидесятники, вспыхнул с небывалой силой.

И вскоре начал меркнуть.

Зима 1956 года — XX съезд, осень — венгерские события. В мае застрелился Фадеев.

Я не выстраиваю какой-то определенный ряд. Но называю разнодействующие силы, влиявшие на шестидесятников в год, который принято считать их звездным часом. В этот час они встали перед решающим выбором. Сделав его, собственно, и стали шестидесятниками.

Поведение писательской, так сказать, общественности зеркально отражало перепады в политике.

В Дубовом зале Дома литераторов после XX съезда звучал «Интернационал», люди вставали, чтобы почтить память товарищей, погибших в застенках и лагерях. Давали зарок не допустить подобного впредь.

Через год в Дубовом зале громили роман Дудинцева «Не хлебом единым». Но если тогда кто-то и пытался защитить роман, то спустя еще год, когда в том же зале бессовестно поносили Б. Пастернака и ораторы взахлеб спорили, достаточно ли клейма «антипатриот», не лучше ли — «предатель», никто не сказал: «Опомнитесь!» Резолюция была принята под аплодисменты...

Корабль, на палубу которого поднимались будущие шестидесятники, бросало то вверх, то вниз. На капитанском мостике толпились люди, озабоченные не столько курсом движения, сколько желанием удержаться на ногах, надеждой — упаси бог — не прогневить начальство, шарахавшееся из стороны в сторону.

Мне думается, события в Венгрии

предопределили враждебное отношение Хрущева к интеллигенции. Тем более что даже на такого человека, как Фадеев, оказалось, нельзя было положиться. Хрущев склонен был усматривать лишь одну причину зла в окружающей действительности и верил в единственный способ достижения блага. «Кружок Петефи» чуть не погубил Венгрию. Кукуруза спасет Россию. Хрущева неустанно стращали «кружком Петефи». Про «кружок» многозначительно вспоминали, когда бросались на Дудинцева и Пастернака, называли его почти всякий раз, когда атаковали «старый» «Новый мир» Твардовского.

Пожалуй, мое сравнение шестидесятников с матросами, впервые ступающими на борт литературного корабля, слишком красиво и не слишком точно. Приходилось учиться плавать, подобно малолеткам, брошенным в воду, видя рядом охотников силком окунуть тебя с головой.

Метод этот, как известно, имеет и свои преимущества. Один из шестидесятников — Д. Самойлов — потом скажет: «Спасибо тем, кто нам мешал, и слава тем, кто сам решал...» Оно, конечно, благодарить мешавших и восславлять себя не принято. Но не мы повинны в парадоксах времени. Мы пытались им противостоять. Какие-то уроки извлекали, приходили к твердым решениям и выводам, не делая из них тайны. Напротив, спешили ими поделиться, отвергая тактические ухищрения. Эти выводы не всегда отличались прозорливостью и проницательностью. Надежды не так уж редко оборачивались иллюзиями. Но мы не грешили «оптимизмом за чужой счет» — то есть не уверяли: вас ждут благополучие, благоденствие, зная, что ждет нечто другое, и предусмотрительно обеспечивая собственное благополучие. Лонжией не пользовались.

Я погорячился, объявив в журнальной статье вчерашним днем кинематографа фильмы «Секретарь обкома» (по одноименному роману В. Кочетова) и «Космический сплав» (по сценарию А. Первенцева). Меня остудили без лишних церемоний.

Утешайся собственной правотой с точки зрения вечности. Даже двух десятилетий. Но сколько еще «Секретарей обкома» будет снято, сколько выльется на зрителей «Космических сплавов»!..

Какой-либо самобытной концепции бытия шестидесятники не создали да и не стремились создать. Но отстаивая правду в искусстве, они неотступно придерживались принципов человеческой порядочности и гуманизма. Однако правда, как им втолковывали в то время, уже давно была понятием относительным. «Окопная», например, правда — никакая не правда. Порядочность продолжала пребывать среди вещей дефицитных. Гуманизм, чуть что, снабжали определением «абстрактный», и он становился чем-то чуждым, а то и враждебным.

Пусть это не звучит слишком громко: шестидесятники ратовали за то, чтобы общечеловеческие нравственные нормы считались чем-то само собой разумеющимся. И этим вызывали огонь на себя. Хотя сами не видели оснований для обстрела, не спешили в укрытия.

Им предстояло преодолеть и собственную инфантильность.

В достаточно неблагоприятных условиях отстаивая свои взгляды (после 1964 года это сделалось особенно трудным, после 70-го — почти невозможным), шестидесятники все отчетливее видели пагубу сталинизма, все определеннее принимали сторону тех, кто выступал против него. Антисталинизм — едва ли не сквозной мотив. Хотя звучал он все более приглушенно.

Инерция шестидесятых сохранялась и в застойную пору. Я не согласен с точкой зрения, будто в эту пору литература, искусство вымерли, критика сошла на нет. Печатались Быков, Абрамов, Семин, Трифонов, Распутин, Белов, Айтматов, снимались фильмы и ставились спектакли, которые заслуживали доброго к себе отношения. Конечно, одно из главных завоеваний шестидесятников — реальная критика, то есть критика, соотносящая искусство с жизнью, попала в наиболее трудное положение. Но кто, как не она, сказала достойное слово о всем того достойном. Хотя, конечно, ее лишили возможности ска-

зать о ничтожестве «секретарской литературы» и «секретарского кинематографа», о конъюнктурных теле- и киносериалах, создаваемых проворными блюдолизами. Ей оставалось лишь презрительно молчать. Не слишком завидный жребий. Зато он пришелся по сердцу мастерам вышеуказанных жанров.

Грех не оценить ловкость, умение, размах, с какими они воспользовались положением. Лишив критику ее назначения и возможностей, эти люди и сами тогда уверовали в свою художническую исключительность. А когда в наши дни ее поставили под сомнение, подняли такой шум, будто их атакует Батыева конница.

Именно в гнилостную пору застоя кое-кто из пришедших в литературу и кинематограф в шестидесятые годы отошел на такое удаление от исходной позиции, что она едва угадывалась в туманной дали. Впрочем, явление сие вполне естественно. Загадки нет.

Важнее понять духовные истоки шестидесятников, истоки их нелегко обретавшегося внутреннего упорства.

Большинство из шестидесятников — солдаты и офицеры Великой Отечественной, недоучившиеся студенты, вчерашние школьники. Они видели опаленную огнем родную землю, земли сопредельные. Ими владело чувство людей, принесших избавление от гитлеризма. Чувство собственного достоинства и личной ответственности. Гордость победителей. В том была их сила. Но и слабость тоже. Победителям не всегда хватает трезвости, терпеливой аналитичности при соприкосновении с жизненными сложностями.

Замороченные бесконечным переиначиванием истории, уставшие от пропагандистских кульбитов, они с трудом пробивались к непреложным фактам, к истоку. Герой многострадального хуциевского фильма «Застава Ильича», выражая кредо шестидесятников, утверждал свою веру в Революцию, в Интернационал и в картошку, которая помогла выжить в войну.

Наивно? Но то было действительно кредо. Оно помогало кое-как объяснить зигзаги происходящего, но не слишком-то помогало предвидеть будущее.

Зимой 1966 года мы с Виктором Некрасовым жили в Комарово. В Москве шел процесс Синявского и Даниэля. Гнусность процесса, судебных репортажей, позор приговора видели невооруженным глазом. Понимали зловещую знаменательность судилища. Но думать не думали, что продолжением его послужит выталкивание из страны Некрасова, Коржавина, Солженицына, Галича, Владимова, Войновича, Аксенова... Что вчерашний день прочно угнездится в завтрашнем, а сталинизм возродится в брежневщине.

Нет, шестидесятники в пророки не годились. Но в пору нахлебничества, пустозвонства и подхалимства, возведенных в ранг государственной политики, старались найти себе дело. Даже клейменные «новомирские» критики.

Они, писавшие о Солженицыне и Овечкине, Булгакове и Платонове, Некрасове и Домбровском, теперь писали о Трифонове, Семине, Распутине, Абрамове, занимались Чаадаевым, Грибоедовым, Островским, Чеховым, МХАТом, декабристами и народовольцами, исследовали документальный кинематограф и «обыкновенный фашизм»...

Не собираюсь ставить оценки, подводить итог. Срок, видимо, еще не наступил. Да я и не претендую на пост судьи — слишком пристрастен. Шестидесятники, к слову заметить, не корчили из себя нейтралов, не полагали, будто витают над схваткой.

В трудный час сохраняли совесть и верность себе, веру в свою правоту. Не очень-то много? Но это немногое означало — сохранить еще и надежду. И, как выяснится, не так уж они были неправы — кое-что сбылось.

Однако пьянящего «наша взяла» нет и в помине. Не только потому, что чувство это вообще чуждо большинству из нас. Как чужда поза великомученика.

Горький опыт удерживает от преждевременных празднеств, бросанья чепчиков в воздух. Лучше уж найти этому опыту дельное приложение.

Когда оглядываешься на шестидесятые, на все, им предшествовавшее и все следовавшее за ними, яснее сознаешь, сколько несказанно трудного впереди.

Л. Аннинский

Попытка очищения?

С. Герасимов. Перед нами *не* олеография, *не* раскрашенный лубок, *не* учебник истории...

Г. Чухрай. Россия «Андрея Рублева» — *не* лубочная идиллическая матушка Русь, а вздыбленная, истерзанная набегами татар и междоусобными войнами князей земля... Но народ России *не* покорен, *не* деморализован...

И. Глазунов. Андрей Рублев представлен в фильме как современный мечущийся неврастеник, путающийся в исканиях... Создается впечатление, что авторы фильма *не*навидят не только русскую историю, но и саму русскую землю, где всегда грязь и слякоть...

То, что я выделил курсивом,— выделил с целью обратить внимание читателей на одну формальную особенность, общую у всех трех высказываний. Хотя, я понимаю, тут не до формальных особенностей: даже и много лет спустя до читателя дохлестывает непримиримость, которую вызывал в людях фильм Андрея Тарковского. Вызывал в 60-е годы; вызывает и сейчас. Я цитирую мнения не с целью позлорадствовать на счет тех, кто оказался окончательно «не прав» в оценке фильма, никаких окончательных оценок я не знаю, особенно для великих произведений искусства, и тем более не думаю, что Илья Глазунов в свете посмертной славы Тарковского должен свою оценку пересмотреть; он ее, наверное, не пересмотрел, и ладно. Спор о фильме — продолжение жизни фильма, яростный спор — продолжение его же внутренней ярости. Это грандиозный эпизод нашего недавнего самосознания, одна из важных точек в драме нашей истории 60-х годов, задний ум тут не поможет — а цитирую я отклики наших знаменитых деятелей искусства с тем, как я уже сказал, чтобы отметить общий синтаксический импульс этих откликов, частицу *не* в их строении и то, что ни у кого нет ясности: что́ почувствовал и сделал Андрей Тарковский, но все говорят о том, что он отверг, чего не почувствовал и не сделал, чего не любит, не хочет знать, не приемлет.

Интересно, что сам Тарковский высказывается так же: от противного. И по ходу съемок, и по завершении работы:

— Наш фильм ни в коем случае *не* будет решен в духе исторического или биографического жанра...

Еще:

— Уйти от литературщины... Отказаться от повествовательности...

Еще:

— Детали, костюмы, утварь... *не* глазами историков, археологов, этнографов, собирающих музейные экспонаты...

Эти сквозные *не* многое объясняют в фактуре ленты и в ее строении: и то, что семь самостоятельных новелл взрезают действие, так что даже и мысль не встает о сквозном сюжете; и то, что люди XV века ходят в «холстине», вполне естественной и для века двадцатого; и то, что кровлю старинных храмов

поливает современный дождь. Разумеется, никакого «биографического жанра» из жизни реального Андрея Рублева и не высосешь, ибо о нем неизвестно ничего: ни года рождения, ни вех жизненного пути — только *работы*... По выражению И. Соловьевой и В. Шитовой, об этом великом художнике известно только то, что он — великий художник[1],— все остальное надо додумывать или выдумывать.

Легко представить себе, как следовало бы все это выдумать по тем канонам, от которых Тарковский отталкивался: сверху — власть имущие, попы и бояре, в шелках и бархате, самодовольные; снизу — неимущие, холопы и смерды, в рванине, ненавидящие; а в центре — художник, сочувствующий «нижним» и сюжетно повязанный с «верхними»... Да хоть бы и игумен Никон мог сойти за представителя господствующих классов: и психологично вышло бы, и исторично, и эстетично, и сюжетно-логично...

Канон, на *отрицании* которого утверждает себя режиссер Тарковский, известен: на этом отрицании утвердились все шестидесятники, все наше великое кино между 1956 и 1966 годами.

●

Впрочем, слово «шестидесятники» сегодня нуждается, как я чувствую, в объяснении. Именно потому, что означает оно сегодня нечто большее, чем просто: «люди, жившие тогда-то». Лет двадцать пять — тридцать назад с легкой руки Ст. Рассадина это слово приобрело оттенок клича и лозунга; потом оно исчезло; теперь снова появилось, и опять с тем же оттенком вызова: поколение, которое было несправедливо оттерто, а «оказалось» право. Именно потому, что есть момент «атаки» в этом слове (а Тарковский — виднейший в когорте), и надо несколько уточнить, кто такие шестидесятники.

Поколение? Да, в известном смысле так. В поэзии, в прозе (в *молодой* поэзии и прозе 60-х годов) «направление» действительно почти совпало с «поколением»: с обликом послевоенного мечтателя, не поспевшего в свой час в окопы, наивного бунтаря, не знающего настоящей реальности. В период застоя для такой реальности придумали новое официальное название: «реальный социализм», что в переводе на житейский язык можно выразить так: бери, что дают. Да, *такой* реальности шестидесятники 30-х годов рождения не знали. Не хотели знать. Тут особый житейский опыт поколения (отсутствие горького опыта старших) совпал с нравственной задачей. Младшие «не знали жизни» — и сохранились как «идеалисты». Старшие — «знали жизнь». Вот в литературе и вышли — «поколения».

В кино все оказалось сложнее. Из поколения «детей войны» явились Наумов, Тарковский, но как шестидесятники ярчайшим образом проявили себя и люди «солдатского поколения» (хотя воевали из них не все) — Чухрай, Алов, Хуциев, Калик. Наконец, в составе этой когорты оказались старые мастера, корифей кино 30-х, если не 20-х годов: Калатозов, Райзман, Ромм... Так что шестидесятники в кино — люди разных поколений.

Что объединило их? Стиль?

Но стиль Райзмана и стиль Тарковского мало совместимы, так же, как стиль Ромма и стиль Калика (при всем совпадении отдельных «точек», вроде «детского рисунка»). Шестидесятники в кино — не стиль, это поле столкновения стилей. Кто ж такие шестидесятники? Что их объединяет? Общее настроение? Общая ситуация? Общий противник? Вот это ближе всего!

Они отрицали то кино, которое доставалось им в качестве непосредственного наследства: оперно-героическое, лакированное кино 40-х — начала 50-х годов. Через его голову они обращались к 20-м, к Эйзенштейну и Довженко, или к итальянским 40-м, к неореализму, или к польской школе, или к французам... Но не к «Клятве», не к «Падению Берлина», не к «Композитору Глинке». Это отрицали и отсекали.

[1] См.: Соловьева И., Шитова В. «Андрей Рублев»: фильм и мысли вне фильма. Фрагменты из неопубликованной статьи 1967 года. В брошюре «Думайте о рекламе», вып. 3. М., 1988, с. 14—18.

Тарковский — один из самых яростных отрицателей в когорте шестидесятников. Но меня интересует сейчас не факт, а степень отрицания в его духовном мире, степень его зависимости от отрицания... Одним словом, меня интересует в вопросе — ответ.

Среди позитивных высказываний Тарковского об «Андрее Рублеве» достаточно много формулировок осторожных, расплывчатых и даже не чуждых стандарту (это понятно: режиссер делал все, чтобы отвести преждевременные удары от еще не оконченной работы), но вот, кажется, наиболее известная и признанная автохарактеристика:

— Это фильм о том, как народная тоска по братству в эпоху диких междоусобиц и татарского ига родила гениальную рублевскую «Троицу».

Вроде бы не с чем спорить, однако в устах Тарковского и эта бесспорная формула побуждает к новым вопросам. Думаешь о том, что «братство», установившееся в результате «народной тоски», не помешало Ивану Третьему раздавить вольный Новгород. И что московская власть, дикими методами остановившая «дикие междоусобицы», смоделировала структурой и стилем то самое «татарское иго», от которого освободилась. И гениальная рублевская «Троица» не остановила Шемяку, когда он схватил в Троице-Сергиевой обители *молившегося* Василия Второго и ослепил его, после чего великий князь остался в русском синодике под именем Василия Темного. И все это вершилось перед гениальной «Троицей».

Так что же, не прав Тарковский?

Нет, я не с этим подступаю к нему. Формула, которой он прикрыл свой фильм, разумеется, взывает к новой тьме аргументов от противного, но сам фильм — нет. Сам фильм выдержал бы и эти, и иные подобные факты. Тьма, встающая со дна русской истории, фильма не колеблет. Он на этой тьме замешан, он *на нее* отвечает. Это чувствуешь, вынося с просмотра ощущение бездны и — культуры, которая висит над бездной. Дух завороженный, бездвижный, застывший над тьмой. Эта бездвижность, эта немота духа, словно боящегося стронуть лавину,— ощущение настолько мощное и страшное, что перед ним бледнеют ужасы конкретных эпизодов: корчи посеченных, хрип ослепленных, кровь в ручье и беспросветный дождь, обращающий землю в хлябь.

Невеселая картина? Невеселая.

Критики и зрители, не привыкшие к таким вещам, нередко ставили Тарковского в глупейшее положение, давая ему возможность как бы оправдаться. Он отвечал единственно достойным образом: *отказывался* от оправданий. На вопрос: «Почему ваши фильмы так безрадостны?» — как-то ответил:

— Они безрадостны потому, что безрадостны. Хотите веселья — смотрите кинокомедии.

Впрочем, Тарковскому случалось защищаться в этом смысле и с неожиданной стороны. Находились люди (между прочим, историки), которые спрашивали его, отчего в его картине так *мало* ужасов. В реальной русской истории между Куликовской битвой и перестрелкой на Угре их было куда больше: жестокости, подлости, предательства, малодушия, так что фильм может показаться даже отретушированным.

В Ярославле, отвечая на этот упрек, Тарковский объяснил, что он отлакировал реальность, чтобы сохранить «надежду».

В Томске сказал:

— Чувство меры не позволило мне показать все, как было...

Возможно, термины «лакировка» и «надежда» успокоят некоторых борцов с очернительством и безнадежностью, но я думаю, что дело не в этом. И уж чего-чего, а *чувства меры* в Тарковском нет. Не в смысле профессионального вкуса — тут-то как раз чувство меры есть,— его нет в духовном составе. Тарковский — это именно безмерность духа. Бесстрашие идти до конца, додумывать до конца. До последнего края и до последних сил.

Опять возьмем Тарковского в ряду конгениальных ему шестидесятников. У Хуциева — замечательное, тончайшее, взвешенное чувство духовной меры... У Калика — тоже: соразмерность и изящество. Райзман — весь в другой

сфере: не в поэзии, а в прозе жизненной, но в этой социально-психологической сфере его дух выверен и взвешен. Можно сказать, что безудержен Калатозов, что безоглядны Алов и Наумов, что до конца идет в бескомпромиссном размышлении Ромм,— но эти художники идут до конца каждый в каком-то твердо очерченном аспекте: в эмоциональном ли, в интеллектуальном, условно-формальном... Но вы не можете сказать, в каком аспекте, в каком смысле или в каком направлении идет до конца Тарковский. В эмоциональном? Да, до шока. В формально-декоративном? Да, до символики и эмблематики. В интеллектуальном? Да, до ощущения тупика, исчерпанности, «дурной бесконечности», как в споре Андрея Рублева с Феофаном Греком: темен народ или не темен?

Так в чем феномен Тарковского?

В самом сопоставлении бездн, судеб, высот. В чувстве края, конца света — безотносительно к условиям или аспектам. Стоит ли ловить его на внешних противоречиях, когда противоречие и катастрофа — смысл его драмы, внутренний ее импульс? Зачем удивляться, что «Андрей Рублев» построен на отрицании биографии, лубка, психологизма, живописи, легенды и еще чего угодно,— надо принять у Тарковского отрицание как закон, им самим над собою признанный. И судить его, пушкинским словом говоря, единственно по этому закону. Если судить по любым другим внешне непротиворечивым системам, будут сплошные «противоречия».

●

Самое очевидное из них — противоречие между «поэтическим кинематографом» и тем, что ему может противостоять... прозаическим? интеллектуальным? документальным?

В начале 60-х годов (период «Иванова детства») Тарковский охотно прилагает к своему кино слово «поэтическое». Но уже в «Ивановом детстве» все восстает против традиционной кинопоэтичности. Например, невероятная для нее *отчетливость* (отчетливость построения кадра, отчетливость фактуры, отчетливость мысли, чуждой всякого «наплыва» и «полета»). Или — жестокость взгляда, «прозаическая» забота Тарковского о достоверности кадра, о его «некрасивости»; в период съемок «Рублева» это был главный пункт интереса журналистов: одержимость Тарковского *натуральностью* фактуры; репортажи со съемок крутились вокруг того, выдержит ли лошадь ту дозу снотворного, которую ей вкатили, чтобы поестественнее завалилась, и надо ли жечь корову, чтобы в кадре она горела поубедительнее.

Где-то рядом с «натурализмом» подстерегает Тарковского и «интеллектуализм» (в контексте «трудного кино», требующего «мыслей и мыслей»,— настоящая мечта шестидесятников), и что же? Его картины соответствуют и этому требованию, в них непременно присутствует русский спор, с безднами и неразрешимостями. Только вот с «поэтическим кинематографом» все это, конечно, не вдруг увяжешь. А вне поэтичности Тарковский непредставим.

Впрочем, в зрелые годы он заменяет автохарактеристику. «Поэзии» дана отставка, как и «прозе», и вообще «литературе», не говоря уже о «живописи». Принцип определен так: «время, равное факту»,— то есть принцип хроники: кинематографическая непреложность снятого, документальность.

И эта документальность очередной раз входит в противоречие с тем странным, летящим, парящим, висящим, реющим, взмывающе-падающим, замирающим, цепенеющим, зачарованным у Тарковского, что поначалу названо было поэзией и что продолжает определять его стилистику *вопреки* всему:

вопреки медлительному внутрикадровому движению-стоянию, с минимумом склеек и с решительным отрицанием активного монтажа;

вопреки графичной, отрицающей переходы и тоны контрастности белого и черного (белизна неба, снега, расплавленного металла, белизна нерасписанной стены — чернота углей, омута, грязи, чернота рясы);

вопреки фактурной точности обстановки, будь то переход линии фронта

разведчиком в 1942 году или набег татар на Владимир в 1408 году.

Все так, да не в том секрет. Не здесь развязка «поэтичности» и «антипоэтичности» — не в чистой киностилистике. Надо почувствовать духовную задачу.

●

Есть прямой, безотказно работающий художественный результат фильма о Рублеве: световой удар в конце, страшный и очищающий взлет, взмыв, выход к солнцу — удар цвета, удар смысла. После черно-белой, мучительной, почти безблагодатной, полной насилия и дури, беспросветной реальности — этот полет, звон кармина и золота, мелодия зелени и сини, ливень красок, очищающий гром Спаса, певучие линии «Троицы». Фрески и иконы Рублева, как бы павшие на эту жизнь из солнечной бездны. Это воспринимается как чудо, как раздрание завес, и именно затем, чтобы это чудо не «рождалось из» и не «следовало по», а взрывалось, ослепляло, и нужна была Тарковскому долгая катакомбная преджизнь, где люди втаптывали друг друга в грязь. Вы выносите из картины не просто «светлый итог». Вы выносите свет, *возникший из тьмы*. Само таинство перехода. Сам оборот смысла.

С первого кадра, где летит на самодельном воздушном шаре Иван-дурак («крылья Икара» Тарковский ему отрубил, чтобы и отзвука готовой легенды не было в этой первозданной, домотканной, насквозь русской сцене),— полет смертелен, радость и дурь неразделимы,— с этого первого кадра возникает ощущение не вполне вменяемой, несколько малахольной, очарованной, скоморошьей реальности, и в недрах этой-то реальности вызревает чудо: Рублев. Вспышка апокалипсиса. Упрямство духа, зависшего над пропастью, восторженно вопящего: «Летю-у-у!!!» за мгновенье до удара оземь.

●

Мир, воздвигаемый Тарковским в «Андрее Рублеве», я рискнул бы определить по трем константам: по отношению к власти, по отношению к плоти, по отношению к богу.

Власть — это не только великий князь или посланный им дружинник-каратель. Это вообще вся силовая структура жизни. Это татарский всадник, с ослепительной улыбкой бросающий в монастыре кусок мяса собаке, а затем такой же кусок мяса великодушно дающий местной дурочке. Это именитый заказчик, по воле которого иконописцы и резчики имеют работу, а могут работы лишиться, а заодно и лишиться глаз: властитель их ослепит, чтобы на других не работали. Власть — это и «свои» и чужие. Это рать, вырастающая на горизонте. Это свита, благосклонно взирающая на только что отлитый колокол. Это мужики, гонящиеся за отступником, который «в бога единого не верует». Сила и насилие. Огонь и меч. Система силы?

Да, сила тут есть. А вот *системы* сил нет. Сила — на каждом шагу, непредусмотренно, непредсказуемо. Почти немотивированно. Вернее, это мотивы личной прихоти, каприза, дури. Вражда двух русских князей-братьев: кто-то кому-то завидует, кто-то кому-то на ногу наступил, кто-то не с той ноги встал. Блажь, подлость, предательство. Татарский хан спешит «на помощь»; шел мимо города, хотел обойти, но не удержался: пограбил. Это не структура власти, это гульба, самодурство, какая-то каша, хаос мелких прихотей, предательство, оправдываемое сиюминутной нуждой, и великодушие, оборачивающееся унижением. «Выросла, сучка, забыла меня, не узнала меня!» Кормит собаку — должна служить. Собаки, люди, смерды... Историк В. Пашуто, прочтя сценарий, заметил: наконец-то, история увидена *не* из боярского терема и *не* из царского дворца. «Не»... «не». Однако и в «чистом поле», и в «дремучем лесу» можно воспринять историю по-разному. Можно увидеть логику борьбы. Можно — безумие драки.

Сергий Радонежский, поддерживая князей московских, отлично видел, что те лукавят, подличают, продают своих братьев татарам, но видел и нечто более важное: практически это было в ту пору наименьшее зло для Руси —

быстрое возвышение сильнейшего князя, кратчайший путь к избавлению от татар.

В реальности Тарковского этот «средний план» отсутствует: план политический, структурно-силовой. Реальность раздроблена, смешана и как бы подведена под полюса: небо и земля, коснеющая в случайном грехе. Дух далеко, а плоть близко. Пропасть. Как перейти?

Плоть — греховна, опасна, гибельна. Зло с плотью заодно. И, строго говоря, логично говоря, Рублев должен бы проходить сквозь «плоть мира» как сквозь мнимость, ее не замечая. Высокая аскеза предполагает отпадение плоти в юродство. «Зрак раба», придурь скомороха — вот та единственная плоть, которую он может принять и стерпеть. Фильм так и строится: вопит скоморох, блефует и придуривается мальчишка, выдавая себя за колокольного мастера,— валяется в грязи, изодранный, грязный. Зрак раба — кенозис. Апофеоз этого ощущения — Дурочка, добрая, жалкая, униженная, не чувствующая своего унижения.

Но вот что-то странное входит в жизнь Рублева и в душу картины. Плоть, изгнанная на задворки, врывается обратно в «терем души»: плоть сильная, языческая, несмиренная. Возникает скуластая, узкоглазая красавица — «Мордовская мадонна», как назвали ее критики. Интересный контраст: блаженная, Дурочка в структуре картины логична — Мордовская мадонна неожиданна, нелогична. Довод со стороны. Соблазн. Красота, к которой льнет и липнет сила. Что делать художнику? Победить в этой борьбе он не может, но и взгляд оторвать не может от обнаженной лесной бабы, мощными взмахами плывущей от берега, уплывающей от мужиков, которые пытались ее скрутить. Что-то любовь ангельская не получается у людей, а получается другая: «срамная да скотская». Тупик. Плоть мира входит в душу соблазном, наводом, обманом, гибельной лямкой участия: мир не исправишь, но его и не покинешь, надо идти в мир, а значит, гибнуть в нем. Идти во тьму.

Так все-таки: темен народ или не темен? Спор Рублева с Феофаном Греком, составляющий интеллектуальный лейтмотив картины, по видимости — столкновение *разных* точек зрения. Исторические основания к тому есть: сопоставьте стремительный, властный мазок Феофана с мягкой и певучей музыкой рублевского письма, и вы получите логичную драматическую разводку: вот «ярое око», а вот «благое молчание», вот гневный Пантократор, а вот кроткий Спаситель, вот этот будет карать, а вот этот — страдать. Но намечая хрестоматийную разводку, Тарковский тотчас же и ломает ее, заставляя стороны меняться позициями и доводами. Вопрос, стало быть, не в том, кто прав. Вопрос в том, насколько правда гибельна, ибо светлое к темному не прирастишь. Трагедия в фильме — *внутренняя,* она коренится в природе вещей, а не в силовом воздействии извне.

Как говорили в старину, это трагедия богооставленности. Это развоплощенность духа, растоптанность лика. Высокое таится, дышит, живет в низком, но — непредсказуемо и необъяснимо. Каким-то дальним фоном, далеким распевом оно дает о себе знать у Тарковского: тоненьким плачем-воем-стоном, пока на первом плане идет рубка и звучат удары и угрозы. Вдруг божественным видением проходят по ровному горизонту всадники; певучий ритм их движения как-то идет сквозь реальность, и вам нелегко при этом думать о реальности, ибо это сатрапы князя везут схваченного скомороха на расправу... Ужас жизни близок и явствен, а красота гнездится где-то в подпочве жизни, в неожиданных поворотах ее; она есть, но ее не угадаешь, не вымолишь.

И не спасешься.

Художник оказывается по существу единственным носителем света или, говоря в старинном стиле, единственным воспреемником божественного начала. Давление страшное. Художник почти раздавлен этой миссией. Он одинок. Он окружен завистью бездарей, которой не смеет даже замечать. Его могут оклеветать, обвинить в несодеянном, обмануть, он должен быть готов к этому.

Сама работа художника словно бы ухнута в технологию; именно техно-

логии по видимости посвящена одна из сильнейших новелл фильма — «Колокол». Ищут глину, роют котлован, ладят изложницы для металла, поднимают колокол на стропах: мучительная, муравьиная работа... Зазвонит ли? Неведомо. Куда ударит луч света? Не предскажешь. Надо быть готовым ко всему. Убьют. Наградят. Швырнут в грязь. Вырвут язык. Выколют глаза. Падут в ноги, станут просить прощенья. Забудут.

Горечью тронуты даже и торжественные моменты. Горько слышать иностранный треп, разносящийся по замершей площади: русские онемели в ожидании первого колокольного удара — иностранные гости продолжают непринужденно болтать. Что-то скребущее, безжалостное в этой сцене, в этом звуковом узоре по немоте. Горькое бессилие немоты, неслышимая правота ее... Все у Тарковского работает на одну цель.

Он рассказывал в знаменитых своих позднейших лекциях по режиссуре о том, какие трудности принял с исполнителем роли малолетнего колокольного мастера. Играл мастера Николай Бурляев, в свое время открытый Тарковским в «Ивановом детстве». На съемках «Андрея Рублева» режиссер все время *пугал* молодого актера, грозил ему пересъемками, держал в состоянии... Тарковский употреблял более сильное выражение, но скажу так — он держал актера в состоянии нервной неуверенности. Почему?

Я думаю, потому, что хотел убить в нем самый намек на *уверенность*, он истреблял самую тень победоносности в облике маленького мастера. В роли Ивана эта опасность Бурляеву не грозила — там все было смыто ненавистью. Здесь опасность была: опасность потери того сквозного тона, который у Тарковского делает музыку.

В тех же лекциях Тарковский неустанно внушает слушателям мысль о том, что в его фильмах нельзя искать характеры[2], а надо слушать общую тему, проходящую сквозь характеры. Эта тема, говорит он, хорошо и чисто решена, например, Ирмой Рауш в образе Дурочки и, конечно, Анатолием Солоницыным в главной роли.

Общая тема. Напомню один из ее моментов: в этом мире лучше не быть мудрецом. Немая дурочка — вот достойный ответ на вызов мира. Немота и безымянность — вот ответ. Ирма Рауш работает пластикой и мимикой, она играет не глупость, а убиение разума, не отсутствие ума, а отказ от него, его бессилие, его капитуляцию.

А что играет Солоницын? Для него с «Рублева» начался настоящий актерский взлет. Что-то общее есть во всех его последующих ролях, хотя играл он и добрых людей, и злодеев, и неопределенных, и у Тарковского в «Солярисе», «Зеркале» и «Сталкере», и у Абдрашитова, и у Шепитько, и у Алова с Наумовым,— что-то общее, *сквозное* есть у разных его героев. Какая-то горчинка... боль подавленная? готовность к боли? уязвленность?..

Вот! Уязвленность. Но не в обыденном и мелком плане, а в том высоком, какой вдохнул когда-то Лесков в фигуру Ахиллы Десницына,— несовершенствами мира и грехами людскими громогласный диакон был «уяз-в-лен!!»

Только чуть-чуть этого в Рублеве. Едва брезжит. Ангельские обводы фигуры и лица под капюшоном, широко распахнутые глаза. А что-то скребет, язвит, горчит... И эта уязвленность духа — не «черта характера», не «особенность психологии» и не «способ ориентации» это — окраска того мира, который выстраивает в своем фильме Андрей Тарковский.

Я все-таки процитирую то выражение, которое он в своих лекциях применил к нему.

«Состояние катастрофы».

●

Знали ли это состояние души шестидесятники?

---

[2] Что не помешало критикам фильма увлеченно комментировать сюжет, якобы разыгрывающийся между сердитым ворчуном Феофаном и добрым мечтателем Андреем, с включением в «галерею характеров» также и бездарного завистника Кирилла. Из хорошего кино можно извлечь все.

Ромм — знал? Вряд ли... То есть *знал умом,* обнимал разумом весь тот ужас, который осмыслял, но в разум верил безоговорочно: в возможность все понять, все объяснить, вырулить из пропасти. Райзман? Тоже верил: в живительность социального обновления (хотя смотрел на вещи трезво). Такие же мечтатели, как Чухрай, Калик, Алов, Наумов — при всей разности платформ,— все-таки взмывали с этих платформ ввысь, к прекрасному человеку, которого надо освободить от скверны. Калатозов? Да, этот ближе всех подошел к краю пропасти... а все-таки не заглянул, отошел. Цветами задарил людей в «Журавлях». Карту драгоценных металлов спас для них в «Неотправленном письме».

В самом базисе: в основе взгляда на человека шестидесятники все — идеалисты. Для них катастрофа — срыв, искажение природы человека.

Кто почувствовал катастрофу, которая гнездится в самом человеке, именно *катастрофу*,— так это Тарковский.

●

Итак, мир увиден здесь глазами *отдельного* человека. Но ведь шестидесятники все так смотрели? Все. Начиная с 1956 года до середины следующего десятилетия. Выломился, выделился отдельный человек из общего потока. От калатозовских «Журавлей» идет эта драма, через поэтические притчи Чухрая и Калика, через аналитические версии Ромма и Райзмана, через эмоциональную неистовость Алова и Наумова — трагедия личности, идиллия личности, патетика личности, ее обреченность, ее непобедимость, ее удел. Это, в сущности, и есть главный опыт шестидесятников, их вклад в духовную историю современности. Тарковский, прямо сопоставивший тьму войны с чистотой и простотой «ничего не знающего» и вдруг «все узнающего» ребенка, стал одним из острейших исповедников этой темы: драмы разрываемого реальностью «просто человека». В «Андрее Рублеве» он положил эту драму на материал русской истории. Взрывная акция.

Почему? Потому что Тарковский одним из первых уловил кардинальный поворот общественного сознания, наметившийся к середине 60-х годов: поворот к национальной памяти, к началам, к истокам, к почве. В русской прозе этот поворот ознаменовался появлением Белова («Привычное дело» — 1966), Распутина («Деньги для Марии» — 1967), Астафьева («Кража» — 1966); в поэзии — появлением Рубцова.

В кинематографе — появлением Шукшина...

Впрочем, я бы это имя не ставил противовесом Тарковскому. Хотя наши кинокритики любят параллель Тарковский — Шукшин, и вроде бы не без оснований: два ученика Ромма, одновременно вышедшие из его семинара, просятся в контраст; Тарковский, словно бы подавая знак атаки, заметил (при всем уважении к однокашнику), что о русском народе Шукшин рассказал *сказочку*.

В конце концов именно о народе и идет речь, но строгая параллель затруднена; вот если бы в 1966 году Шукшин снял и выпустил «Степана Разина»... В реальной ситуации, однако, нет оснований для сопоставления. Не Шукшин отвечает на «Рублева». Отвечает — Бондарчук.

И именно на той теме отвечает, которая обнаружилась в середине 60-х годов как главная: на теме России. «Война и мир» Бондарчука — вот антипод «Андрея Рублева».

Не хочу сравнивать эти работы по киноткани. Многое тут несравнимо, многое требует поправок. Бондарчуку не все удалось, особенно в 3-й и 4-й сериях, да и Тарковскому не все удалось, пусть и по другим причинам. Но и, сравнивая общие концепции, видишь, сколько надо брать поправок. Однако объективно, по ситуации это все-таки факт: столкнулись эти линии в одной точке духовного пространства и времени, на переломе от шестидесятых годов к семидесятым, в той точке, которая зовется русской национальной историей — традицией — памятью. Полный контраст. У Бондарчука «теплая русская традиция» вбирает человека, дает ему Дом и Купол,

у него история и человек как бы взаиморастворяются друг в друге — в достаточно корректном соответствии с той стороной толстовской прозы, которая связана с теорией роя. Тарковский же не может принять самую мысль об истории как о материнском лоне. Разумеется, он и фактуру соответствующую не приемлет. Он не увидел бы ни красоты стаи гончих, несущейся по мерзлой траве, ни красоты аустерлицкой атаки, ни красоты «русских споров» под сенью липовых аллей в усадьбах. У Тарковского не Дом — бездомье, и человек у него не вобран в чрево Истории, а исторгнут из него вон; индивид, проходящий сквозь кровавый хаос истории, расплачивается жизнью за свою попытку облагородить дикое.

●

Трудно сказать, какое воздействие имел бы «Рублев» на ситуацию в нашем искусстве, выйди он вовремя: в 1966 году. То была точка поворота, и можно только гадать, как пошло бы дальше наше кино, если бы шесть замечательных фильмов, сделанных в ту пору, не были запрещены, а вышли бы к зрителю. Меж тем на экраны тогда пробился один только «Июльский дождь» Хуциева — прощальный вздох по Оттепели, реквием мечтателям, с грустью наблюдающим победоносный реванш цельнометаллических героев, за которыми скрывались безудержные потребители жизни.

Драму финала почувствовали все шестидесятники, но высказаться им не дали. Не вышел на экраны «Скверный анекдот» Алова и Наумова — горький парафраз из Достоевского, фильм о том, что скепсис и безверие берут верх над надеждой и верой. Не вышли по существу «Короткие встречи» Муратовой — попытка вселить надежду и веру в традиционный любовный треугольник, где скрещиваются чувства двух обыкновенных женщин: «из интеллигенции» и «из народа», и обе понимают, что счастье недостижимо. И Асино счастье также недостижимо — из невышедшего фильма Михалкова-Кончаловского, где он пытается опереть нравственное чувство на народную почву и видит безопорность добра, несбыточность любви. И «Комиссар» Аскольдова — фильм, в котором сплетаются фанатическая революционная вера и безоглядная народная доверчивость, ставя на край гибели то и другое. Вот в каком контексте должен был появиться «Андрей Рублев».

Не появился.

Контекст оказался другим. Художники *начала* 60-х годов исходили из идеала, расположенного где-то в будущем: там располагался для них некий нравственный образец человека, очищенный от лжи (от «пережитков прошлого»). Художники *конца* 60-х годов уже чаще поверяли себя прошлым, тоже очищенным от лжи (от «модернизма»). Тарковский почувствовал поворот задолго. Яростный Спас на разрушенной стене храма в «Ивановом детстве» не случаен. Но «плач на развалинах» — лишь один из сюжетов, наметившихся при повороте. Были и другие: теплая провинция в противовес холодной отчужденной столице; вообще деревня, почва в противовес беспочвенности; и еще: русская классика в противовес публицистике момента — классика как мир гармонии, красоты, стабильности, соразмерности... Наступали 70-е годы.

В эти наступившие годы и суждено было Тарковскому пережить до конца ту драму, которую он разрабатывал как художник: драму индивида, теряющего почву под ногами. Он провел индивида через космический холод в «Солярисе» и через экологический ужас в «Сталкере», он мучительно разгадывал в «Зеркале» смысл одиночества художника, в «Ностальгии» он оплакал его гибель, в «Жертвоприношении» проклял пустоту, которая остается после него в мире. «Зеркало» и «Ностальгия» — шедевры мирового кино, стоящие в уровень с «Рублевым», но я не о качестве, не о степени удачи («Солярис», «Сталкер» и «Жертвоприношение» — фильмы менее удачные, но оттого не менее необходимые). Речь о том, *почему* стали возможны такие удачи.

Потому что драма индивида знает свои *узловые*, судьбоносные моменты, когда решается (или рушится) ее кон-

такт с миром, с землей, с родиной. «Андрей Рублев» — такая очная ставка.

Родину можно любить по-разному. Бывает любовь, растворенная в гордости, в преданности, в верности. Бывает любовь-боль.

Боль о России — вот чем отзывается в нашем самосознании фильм «Андрей Рублев» и чем навсегда остается в нашей памяти, хотя ситуация, его породившая, ушла в прошлое и Тарковский, надрывавшийся на съемках и пробивавшийся сквозь инстанции, занесен в национальные и мировые синодики.

●

Последний штрих.

«...Остро и одиноко ощущая всем заметный и никого уже не ранящий разрыв идеала и действительности, он вовсе не считал за благо отвергнуть, проклясть действительность во имя идеала, но искал способа возвращения доброго в мир»[3].

Это не о Тарковском. И не о Рублеве. Это о Сергии Радонежском, в обители которого (можно сказать: в поле святости которого) работал великий иконописец. Разумеется, современные критики с полным правом ставят фигуру Сергия в центр статьи, названной ими: «Андрей Рублев»: фильм и мысли вне фильма». А все-таки я не решился бы вскрывать эту закрытую антитезу, если бы Соловьева и Шитова сами не подали знака, слишком красноречивого для людей, знающих код культуры. «Всем заметный и никого уже не ранящий разрыв идеала и действительности». Формула недвусмысленная: Тарковский сделал свою картину при конце «периода волюнтаризма» и при начале «периода застоя».

Так вот: параллель напрашивается, но результат сравнения отрицательный. Сергий действительно не отвергал реальности, он ее *строил* как мог; именно от Сергия берет начало линия, ведущая к Иосифу Волоцкому, апостолу миростяжания.

А автор «Андрея Рублева»? Нет! Ничего общего! Скорее уж от Нила Сорского идет, от *не*стяжателя, от «первого русского интеллигента», непримиримого.

Тарковский — художник чистых линий и стихий, слишком чистых, чтобы их можно было, дозируя, подмешивать к грязной реальности. Уж он-то скорее проклял бы, отверг бы действительность во имя идеала, чем стал бы подстраиваться и вживаться. Все или ничего!

Говорю это трезво; сам я, наверное, ближе к идеалу Сергия; но тем чище мое восхищение Тарковским, той системой ценностей, которую он вынес и выстрадал. Эта система ценностей жила в нем безотносительно к теме Древней Руси и национальной памяти. Предвоенный идеалист, чья душа была рассечена войной, шестидесятник, нашедший себя в эпоху Оттепели, он тянулся не к стяжателям духа, бравшимся переорганизовать мир, а к пророкам, «смердящим и пламенным», глядевшим в глаза бездне.

Говорят, что Рублев в качестве *сюжета* был подсказан ему молодым актером Ливановым. После чего автор «Троицы» и присоединился в сознании Тарковского к давно любимому автору «Джоконды». Вместе со своим товарищем по ВГИКу Андреем Михалковым-Кончаловским Тарковский засел за сценарий. Съемочный коллектив «Иванова детства» еще был в сборе: оператор — В. Юсов («Вадим — мои глаза»), композитор — Вяч. Овчинников, актеры Н. Бурляев, И. Рауш, С. Крылов, Н. Гринько... плюс те, кто был найден для «Рублева»: А. Солоницын, Р. Быков, Ю. Никулин, Б. Бейшеналиев...

Разумеется, Тарковский не мог снять ни биографию, ни олеографию, ни раскрашенный лубок, ни учебник истории.

Он снял кинофреску, предвестье Страшного Суда, отзвук Апокалипсиса, «искания «мечущегося неврастеника», драму интеллигента, за которой встает трагедия народа.

Тот самый кризис, о котором двадцать лет спустя заговорили все.

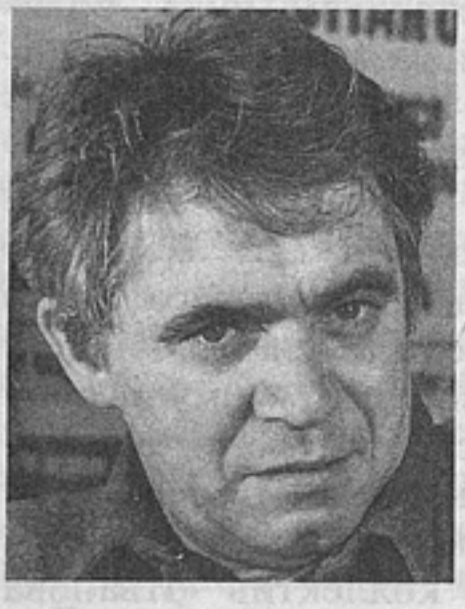
---

[3] Соловьева И., Шитова В., Цит. соч., с. 16.

Александр Гельман

У нас в запасе нет вечности

«Вопросы и мысли» — под таким заголовком в девятом номере «Искусства кино» за минувший год были опубликованы заметки Александра Гельмана о XIX партийной конференции. В редакции возникла идея: превратить этот заголовок в персональную постоянную рубрику Гельмана. Александр Исаакович наше предложение принял. Итак, в этом номере журнала — премьера рубрики «Вопросы и мысли». Она будет появляться три-четыре раза в год.



Мы приближаемся к концу второго тысячелетия нумерованной истории человечества. Лично у меня к этой сверхкруглой дате двойственное чувство и отношение. С одной стороны, как бы дух захватывает — такой рубеж! С другой стороны, понимаешь всю формальность, условность, сугубую календарность этой рубежности и даже опасаешься, как бы ожидание встречи с этой головокружительной датой на самом деле не вскружило нам головы, не отвлекло наше внимание от другой, действительно эпохальной разделительной черты, которая пролегла где-то в середине истекающего столетия.

Я имею в виду переход из эры нетотальных опасностей в эру тотальной опасности. Думаю, что перехода такой эпической значимости не знавало ни одно поколение людей. Я совершенно не исключаю, что когда люди до конца осознают фундаментальность этого перехода, они примут решение, скажем, со дня атомной бомбардировки Хиросимы начать новое летосчисление всемирной истории. И тогда вместо двухтысячного года у нас будет всего лишь пятьдесят пятый год новой эры.

Зависело бы это от меня, я бы именно так и поступил, отменив предстоящую через одиннадцать лет встречу первого нового года третьего тысячелетия. Я размышляю об этом не в шутку, а всерьез — такая резкая смена летосчисления помогла бы людям отчетливее осознать всю глубину и необратимость происшедших в мире перемен. Потому что недооценка этих перемен, неадекватное их ощущение представляет собой в буквальном смысле смертельную опасность.

Чисто психологически эта недооценка вполне объяснима. Радикальнейший переход из одной эры в другую не был отмечен для подавляющего большинства населения земного шара какими-то чрезвычайными изменениями первоос-

нов жизни. Изменения произошли в первоосновах смерти. Во все времена люди уходили из жизни в мирное время — по одному, каждый в отдельности, во время войн — более кучно, тысячами, десятками тысяч, а в последней войне десятками миллионов. Но никогда не существовало реальной опасности, что все уйдут сразу. Теперь такая перспектива имеется, и она достаточно надежна: если не от бомб, так от перенаселенности, или от нехватки кислорода, или еще от какой-нибудь из доброго десятка ожидающих нас нехваток.

Новая ситуация сразу и резко изменила наши привычные взаимоотношения с историей.

Прежде было как — поколения приходили и уходили, а история оставалась незыблемой, как небосвод. Живущие поколения, как бы они себя ни вели, как бы ни безобразничали, ни зверствовали, никогда не могли погубить историю рода человеческого как таковую. История была неподвластна терявшим разум детям своим. Возможно, поэтому мудрецы человечества перед лицом своих гонителей-невежд хранили гордое спокойствие, а порой даже отступались от истины, говорили, что земля не крутится, чтобы избежать истязаний. Они были уверены, что рано или поздно истина будет признана, справедливость восторжествует. Разум всегда знал, что в запасе у него вечность.

То была достославная эра нетотальных опасностей. Еще на нашей памяти она была, ушла и никогда, видать, уже не вернется. Начиная с середины XX века живущие поколения людей получили всю полноту власти над историей, с тех пор и уже навсегда история стала их заложницей. Теперь уже не история нас ведет путями своими по законам своим, а мы ее, беззащитную, как малое дитя, несем на слабых руках своих. И нет уже у разума в запасе вечности, как бывало.

Что все это значит, что из всего этого проистекает, где выход?

Я бы ответил так: выход один — восстание разума, всемирное восстание разума. Сегодня разум не может больше откладывать свои победы на потом. Сегодня разум не может больше уклоняться от генерального сражения с неразумием, с дикостью. Сегодня, как никогда, мы обнаруживаем, что, кроме разумных людей, ничего у нас нет для спасения жизни.

Не знаю, может быть, я ошибаюсь, но, по моим наблюдениям, в последние годы разум человечества и в самом деле встрепенулся. Первые ростки всемирного восстания разума, по-моему, налицо. И, конечно же, нет никакого сомнения, что и наша перестройка видится яснее и точнее в этом контексте.

Перестройка в СССР, имея свои серьезнейшие внутренние задачи, не есть обособленное явление. Она входит в состав повсеместно крепнущей энергии разума, питает эту энергию и питается от нее. Она — мощнейший плацдарм всемирного восстания разума. Возможно, в этом главное отличие «оттепели» начала шестидесятых от сегодняшних перемен — они органически сливаются с всечеловеческими усилиями перед лицом приблизившихся почти вплотную тотальных опасностей.

Интересно, что наши антиперестройщики именно этого аспекта происходящих преобразований недопонимают, недооценивают. Наличие тотальных опасностей, одинаково смертельных для Запада и Востока, эту, по существу, главную черту нашего времени они уклоняются принимать в расчет. Их догматическая логика не способна совместить, согласовать оба аспекта, внутренний и международный. Их антидемократизм не согласуется с приоритетом общечеловеческих ценностей как точки отсчета в сегодняшних рассуждениях и решениях. Бросая обвинения в недооценке классового подхода, они не могут или не хотят взять в толк, что классовые интересы трудящихся совпадают с общечеловеческими. Что же касается буржуазии Запада, то в эру тотальных опасностей она, вопреки своим обособленным классовым интересам, вынуждена признавать общечеловеческие ценности. Наши антиперестройщики, когда они с «классовых позиций» стремятся принизить авторитет общечеловеческих ценностей, вольно или

невольно действуют на руку наиболее рутинным, антигуманистическим силам Запада. Они не желают признать, что тотальные опасности снимают непримиримость классового противостояния «Востока и Запада». Если у Маркса и Ленина на этот счет нет достаточно выразительных указаний, то это только потому, что они жили и думали в эпоху нетотальных опасностей.

Наша перестройка — это не только реакция на наши экономические беды, на укоренившийся антидемократизм управления, но, может быть, прежде всего это реакция на возникновение тотальных опасностей, разделивших общечеловеческую историю на такие две непохожие эпохи, какие мир еще не знал. Это необратимое деление является одним из серьезнейших оснований того, что и наша перестройка станет необратимой.

Те, кто стремятся содействовать иному ее исходу, играют в смертельные игры с самой историей. Возможно, преследуя свои узкогрупповые интересы, они не отдают себе в этом отчета. Скорее всего, так оно и есть. Однако слишком велик риск этих игр, собственно, бóльшего риска невозможно представить. Поэтому по отношению к антиперестроечным силам требуется бдительность. А в условиях демократизации наращивать бдительность — означает только одно: наращивать гласность.

Почти уверен — в предстоящем году страсти вокруг гласности будут разгораться не раз, потому что это именно та позиция административной системы, утратив которую, она лишается почвы, пространства для маневрирования. Между тем полная гласность — это не только потребность нашей внутренней перестройки, это главное требование эры тотальной опасности ко всем политическим системам без исключения. И это взаимное требование, от которого нельзя уклониться в одностороннем порядке под каким бы то ни было предлогом. Расплата за такое уклонение — эскалация недоверия, а это именно то, что и требуется, чтобы от нашей истории не осталось даже воспоминания в природе.

Жить, думать, действовать в эпоху тотальной опасности — это совсем не то же самое, что в эпоху нетотальных опасностей. Разница не просто большая, а принципиальная. Поэтому главный вопрос сегодня — успеет ли новое мышление распространиться, укорениться до того, как разразятся тотальные опасности.

Никто не может ответить на этот вопрос с полной уверенностью. Однако, судя по всему, темпы осознания реалий новой эры, по-видимому, поддаются и замедлению, и ускорению. И здесь открывается для культуры, для искусства, может быть, особенно для кинематографа огромный фронт дел. Помимо прочего, привлекательность этой работы для художника еще и в том, что в ней сливаются неразличимо злободневность и вечность.

Константин Щербаков

Каждый платил свое...

Спектакль «Дядя Ваня» был поставлен Олегом Николаевичем Ефремовым в МХАТе в 1985 году, а совсем недавно он сам вышел на сцену в роли доктора Астрова. Я смотрел на Олега и думал с болью, подступающей к горлу: до чего же он... до чего же переменились мы все.

Неужто пришла пора ностальгической сентиментальности, от которой ни одно, наверное, поколение не было и не будет свободно?

Пусть так. И однако. И все же...

Лицо, изборожденное морщинами глубокими, резкими, словно вылепленное сильным и грубым скульптором. Глаза, в которых столько усталости и тоски. Где былая победительная напористость, взрывная энергия? Доктор Астров, русский интеллигент, которому судьба присудила эпоху безвременья.

«Ехал на ярмарку ухарь-купец...»— выводит Астров жутковато-веселым, на грани последнего отчаяния голосом. А что помогает уберечься от последнего отчаяния, срыва? Злой, ощетинившийся цинизм, который, конечно, маска, но ведь и душу не миновал, ранил?.. «Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц. Когда бываю в таком состоянии, то становлюсь нахальным и наглым до крайности. Мне тогда все нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно... верю, что приношу человечеству громадную пользу... громадную!»

Ну что ж... Что ж?! Какой свинцовой тяжестью должна была навалиться жизнь на человека талантливого, стойкого, честного, если ему надо *так* поддерживать в себе веру в собственное предназначение на земле. Только пусть не ускользнет, ни от кого не ускользнет, что оно есть и было, предназначение, что оно выполнялось и выполняется. Что больным возвращено здоровье — всем, кому можно было вернуть самоотверженными усилиями сельского доктора, в одиночку бьющегося с грязью, неразвитостью, предрассудками, задавленностью. «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью...» Господи, да что она значит, эта березка, рядом с миллионами изведенных, погубленных? И однако. И все же... Кто и когда составит нравственный, верный баланс? Кто сочтет пользу, принесенную человеком, который безоглядно лечил людей тогда, когда и в медицину проникло постыдное безразличие к человеческой жизни; который посадил, сохранил березку, когда леса трещали под топором, впоследствии оснащенным совершеннейшими техническими новшествами...

Ефремов поставил спектакль и сыграл Астрова с позиций шестидесятника, достойно перемогавшего семидесятые — начало восьмидесятых годов. Он поставил и сыграл спектакль о жизни лучших из своих сверстников и о своей собственной жизни. И он закончил его горьким и тревожным вопросом, к себе и к ним обращенным: а теперь — *теперь* — на что еще есть силы?

А я вот хочу сказать, глуша собственные сомнения и логику неумолимо идущих лет: да есть же они еще, силы, есть — поскрести и найдется, иначе... иначе было бы слишком несправедливо.

Главный режиссер, народный артист, герой, лауреат... Сейчас горячо ополчаются на звания, регалии — правильно,

справедливо, слишком многие получили их до стыдобы незаслуженно. Но чего не бывало в абсурдную брежневскую эпоху. Бывало и так, что орденов, званий удостаивался художник, последовательно и упорно идущий *против течения*. Его хотели приручить, а он вот не приручался. Ведь и у Тарковского было звание. А у Аскольдова не было. Ну и что с того?

В годы, когда предначертанная свыше единая и «светлая» дорога вела в никуда, каждый художник, сознававший это, выбирал отдельно, свою.

Ефремов возглавлял «Современник», МХАТ, бился головой о стенку, шел на вынужденные компромиссы, но никто не принудил его говорить фальшивым, не своим голосом.

Аскольдова заставили умолкнуть с державной безжалостностью, и он мужественно принял жизненное крушение, но не отступился от своего «Комиссара».

Хуциев сам замолкал на долгие годы, и говорилось с оттенком даже досады: ах, какой Марлен медлительный, нерешительный... А в них ли, в нерешительности и медлительности, дело-то? А может, в мучительном нежелании вновь столкнуться с бездушной бюрократической машиной семидесятых,— нежелании, помноженном на полную неспособность извлечь из себя чужую, неорганичную ноту?

Григорий Чухрай положил здоровье и силы, отпущенные ему как художнику, на Экспериментальную творческую киностудию, которая была задавлена, ибо мешала административно-командному руководству кинематографом, но не она ли, не эта ли студия стала первым ростком, предтечей, прообразом нынешней кинематографической перестройки? Все та же березка, все та же...

Андрей Тарковский, Юрий Любимов... Разные оттенки, детали, но — непоправимо общее одно: Родина, страна по вине тех, кто были в ту пору ее официальными, полномочными представителями, на годы потеряла художников, которые выражали ее душу, ее боль, как мало кто. И Тарковский не выдержал этой разлуки.

Кто платил дороже — за то, чтобы не отступить от себя? Может, опять-таки найдется отважный, сочтет? Я — не возьмусь. Каждый платил свое.

Недавно на страницах нашего журнала один литератор неглупо толковал о разнице между изменой убеждениям и изменением убеждений — его забота. Лучшие из поколения шестидесятников во многом менялись за эти тягостно долгие годы и внутренне, и попросту внешне — так что иной раз встретишь на улице и не сразу узнаешь. Но убеждений из них, из лучших, не изменил никто. Тех убеждений, которые стали их жизнью и натурой, стержнем и сутью на рубеже 50—60-х годов.

Юрий Бондарев... Из речи на XIX партконференции: «Я часто думаю, что толкнуло одного молодого человека написать такие слова о старшем поколении: «Неужели вы еще не поняли, что мы вас уже разгромили? Все средства массовой информации, телевидение, видео, радио, печать в наших руках. Громят вас ежедневно, бьют вас. Пора перекрыть вам кислород. Пришло время наших песен».

Горько теряясь в догадках относительно того, для какой надобности было крупному русскому писателю зачитывать на высоком партийном форуме эти заведомо параноидальные строки, я вспомнил другие бондаревские мысли, высказанные в 1961 году. Благородные мысли человека, с честью прошедшего войну и теперь грудью вступающего на защиту молодых, против авторитарно-бюрократического посягательства на их душевную суверенность: «Семнадцать лет — возраст неустойчивый, противоречивый, когда зрелым, прожившим жизнь людям, глядя на своих детей, иногда хочется схватиться за голову, отчаяться, затрубить тревогу: балбесы растут, не-ет, в наши годы мы были не такими! Естественно: каждому поколению в силу чисто человеческих причин и слабостей кажется, что именно оно было полновесным и что новое поколение не отвечает полностью чаяниям и ожиданиям. Но это напоминает разговор с прерывающимися вздохами о том, что в наше время, матушка, и

яблоки ровно с два кулака были, а колосья пшеницы-то, пшеницы, ну, матушка, стоят ровно твой огурец, и ворон, милая моя, больше было, и собак — что теперь — видимость одна! Каждое поколение значимо по-своему, оно несет свои черты, свои особенности».

Так откуда же, откуда сегодня у писателя-фронтовика такое раздраженное неприятие молодых, которые по извечному закону человеческого бытия приходят на смену, которым надо попытаться передать то лучшее, что было накоплено, прожито, и по возможности предостеречь от совершенных уже ошибок (хотя, соглашусь с Бондаревым 61-го года, у каждого поколения и поиски, и заблуждения — свои). Как же так — не стараться понять молодежь, а пугать ею? И почему в последних выступлениях Юрия Бондарева все отчетливей нагнетается атмосфера какого-то мистического ужаса перед тем, что происходит ныне в стране,— перед естественным и куда более последовательным продолжением перемен, которые начались в те годы, когда были обнародованы «Батальоны просят огня» и «Последние залпы». Благодаря которым они, эти повести, и были обнародованы. Да, понимаю, может не хватить сил на новый рывок. Но чтоб изводить читателя образами всеобщей погибели от наступивших в стране перемен... Да неужели же *этим* заплачено за долгое личное благополучие в литературе?

Не верю. Не хочу верить. И как же неверно и зыбко то, что на сторонний, самоуверенно-поверхностный взгляд кажется благополучием писателя, артиста, художника. О публицистике Юрия Бондарева последних месяцев немало написано справедливого, резкого, и я добавляю свое для того только, чтобы в итоге сказать: буду ждать новый роман автора «Батальонов», «Последних залпов», «Горячего снега», «Берега»,— буду ждать с нетерпением и надеждой на то, что художник победит, пересилит паникующего как бы пророка. И снова, как когда-то, как прежде, потребность делить песни на свои и чужие представится ему никчемной и мелкой.

Так отзовется, случится, так сбудется?

Или — раскололось, и уж не склеить?

Но в моей благодарной памяти — роман «Тишина». И рядом с «Балладой о солдате», с «Заставой Ильича»— «Судьба человека» Бондарчука, «Мир входящему» Алова и Наумова. Ленты для всех и надолго, ленты тех лет, чутко отзывающиеся на сегодняшнее прикосновение.

Так будем ли мы достойны самих себя?

И в глаза смотрят шестидесятые, и в глаза смотрят восьмидесятые, ожидая ответа.

Л. Лиходеев

Едем дальше...

В двадцатых годах было дело.

Юрий Олеша ехал с приятелями в трамвае. Белый южный трамвай, без окон, без стен, с виду недостроенный, похожий на едущий балкон. Пассажиры шумели, кричали, галдели, обсуждали действия «ватмана»— по-одесски вагоновожатого.

— Не дают сосредоточиться,— проворчал Юрий Олеша,— сейчас я наведу порядок.

Он встал на скамейку и провозгласил:

— Господа, поздравляю вас! Наши взяли власть!

Публика онемела от ужаса и посыпалась из трамвая на ходу.

Это мне когда-то рассказывал Виктор Ардов.

А вспомнил я об этом сейчас, когда писал очередные «Ни в какие ворота» на тему о шестидесятых годах, о шестидесятниках нашего столетия.

Я думаю, шестидесятые годы возникли у нас все-таки в пятидесятых. Как раз когда «ватман» усоп и публика стала пробовать обсуждать его действия. Обсуждения шли главным образом на эсхатологические темы. О конце света.

Но пробивались также голоса, затевавшие иную погудку на тему: помер Максим, хрен с ним. То есть голоса эти как бы протаскивали радикальную мысль о том, что вагоновожатые приходят и уходят, а трамвай давно требует ремонта.

Первым на скамейку поднялся Маленков:

— Надо же дать народу штаны, надо повысить значение группы «Б» в экономическом процессе!

Первым делом публика, конечно, кинулась из вагона. Слыханное ли дело — кругом стройки коммунизма, а тут какие-то штаны! Неадекватно в смысле передового мировоззрения.

Но, сигая из вагона, некоторые мыслители стали поговаривать — не племянник ли Ленина этот Маленков? Похоже, что родич — подумал все-таки о народе, не то что другие.

То есть мечта о группе «Б», о предметах ежедневной необходимости была не чужда населению, и только законная гордость от вселенских строек коммунизма запихивала эту мечту поглубже, потому что одно дело перегородить реку, а другое — соорудить колготки. Как-то даже неприлично в смысле политического мероприятия.

И Маленкова окоротили.

Маленков не был никаким племянником. Вообще такие люди не бывают ничьими родичами. Он считал, что лучшее состояние народа — это полная бессловесность, ограниченная колючей проволокой. Но даже в нем шевельнулась эта самая группа «Б» — не дать ли народу послабление?

Однако дать послабление оказалось не так просто.

Потому что надо, чтобы это послабление захотели взять.

А брать его отнюдь не торопились.

Страна не была готова к послаблениям. Для готовности страны к послаблениям необходимы головы, голоса, перья. Но головы, в общем-то, были

отрублены, голоса заткнуты кляпами, перья сломаны.

Об этом и сказал Хрущев, встав на скамейку.

И кое-кто от тех слов тоже стал сигать на ходу.

Но мы уже начали разбираться помалу — правильно или неправильно были отрублены головы?

Когда-то, еще в середине прошлого века, сказано было, что залогом свободного развития всех может быть только развитие каждого.

Страна еще этого не понимала. Хрущев тоже считал, что только развитие всех сразу даст возможность развиваться каждому. И действовал согласно этому убеждению. Он освободил из лагерей всех и стал строить дома для всех, и все, что касалось всех, было главным, истинным и единственным. Он искренне считал, что если все навалятся всенародным гамузом — мы обгоним Америку, сведем с лица земли капитализм и достигнем ранее недостижимого. Он верил, что поставит коммунизм к восьмидесятому году, и у страны пока не было оснований сомневаться в этом хотя бы потому, что в конце концов надо же его поставить — сколько чикаемся. Хрущев прорубил Новый Арбат через старинные московские переулки, прорубил широко, всеохватно, искренне полагая, что от его речей до коммунизма так же недалеко, как от Арбатской площади до Новинского бульвара.

Хрущев был смешной человек. Но! Он ликвидировал политические лагеря. Он их ликвидировал так прочно, что брежневским молодцам приходилось ладить свою колючую проволоку, свои психушки, свои запреты на профессию — шкодливо, воровски, трусовато и мелочно. Но! Он разрушил коммуналку, разместив полнаселения страны в лагутенковских скворешниках, которые тогда, в хрущевские времена, были великим счастьем для миллионов людей, обреченных на жизнь в просматриваемой бочке. И сегодняшние остроты по поводу «хрущоб» относятся не к Хрущеву, который создал впервые в истории страны домостроительную промышленность, а к брежневским молодцам, которые эту промышленность замордовали.

Однако с перьями, голосами и головами Хрущев не очень ладил. Он не ладил с ними потому, что еще не пришла пора. Он не очень ладил с ними потому, что перьями стали двигать отдельно взятые люди, голоса стали подавать отдельно взятые люди и головы стали отрастать на отдельно взятых плечах. То есть самим своим существованием эти перья, голоса и головы стали как бы намекать, что не всеобщее развитие приведет к развитию каждого, а совсем наоборот.

Но! Каким бы ни был Хрущев, как бы он ни топал ногами на художников, как бы ни выкорчевывал абстракционизм, как бы ни возрождал Лысенко, как бы ни веселил нас, или удручал, или вводил в уныние своим невежеством,— он все-таки способствовал тому, что мы стали ощущать себя отдельно взятыми индивидуумами, которых занимает уже не столько группа «А» или группа «Б» в экономике, а просто жизнь со всеми ее противоречиями, странностями, открытиями и провалами.

Мне кажется, шестидесятые годы, а именно первая их половина, были тем периодом нашей истории, когда началась подготовка страны к необходимости жить нормальной, природной жизнью.

Страна не была к этому готова. Однако хода назад уже не было, хотя брежневские молодцы изо всех сил старались вертать назад. В их понимании это означало жить сыто и спокойно, потребляя и чванясь потребляемым. Но отдельно взятые индивидуумы, возникшие в начале шестидесятых годов, уже имели серьезный вес в общественной жизни, которая тоже начала возникать в начале шестидесятых. Они уже были. Их запрещали, не печатали, клали на полку, ссылали, выгоняли, но они были. Они пережили эти двадцать пять — тридцать лет, не приспосабливаясь, не покупаясь и не особенно кривя душою. И еще одно немаловажное обстоятельство начавшей су-

ществовать общественной жизни: брежневские ребята вынуждены были терпеть как неизбежное зло некоторых въедливых индивидуумов. Иных они привечали, иных уговаривали, иных пужали, иным «перекрывали кислород», но все-таки признавали как неизбежное зло.

До шестидесятых годов мы жили в вымышленном мире, расплачиваясь за проживание в нем реальными годами, реальными жизнями. Мы приспосабливали к вымыслу реальное бытие, и если оно не приспосабливалось (а оно почти никогда не приспосабливалось), мы утрáмбовывали это бытие, лишь бы оно лезло в схему. Мы приспосабливали к размерам человеко-койки богоданный размер человека. И отсекали лишнее, не особенно присматриваясь, чего отсекаем — ноги или голову. Потому что человеко-койка всегда была короче человека.

Мы знали, что труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства. Это было очень величественно. Это вселяло национальную гордость.

В шестидесятые годы нас посетила кощунственная мысль: не является ли труд просто-напросто процессом приспособления к законам природы с целью создания конечного продукта? То есть мы усомнились в том, что наш непревзойденный советский человек рожден для вселенского жизнерадостного лесоповала. То есть мы как бы заинтересовались — а не рожден ли он часом, как все нормальные люди, для осмысленной деятельности и осмысленной жизни?

Вопрос этот въелся в наше сознание.

Брежневские ребята делали все, чтобы вертать назад к делу чести, славы, доблести и геройства. При вселенской чести и славе им было проще разворовывать страну. А при процессе приспособления к законам природы с целью создания конечного продукта им была форменная хана: ни рек не повернешь, ни морей не истребишь — считать надо.

Но мысль уже существовала. Уже вышла книжка Лисичкина «План и рынок», уже появлялись разговоры о рыночной экономике и кое-кто стал намекать на коллективизацию, как не на самое радостное событие в семейной жизни народа. Конечно, носителей такой крамолы окорачивали, цукали, обкладывали волчьими флажками, но они — были.

Страна готовилась принять послабления долго и мучительно. Я не хочу утверждать, что она уже готова к ним полностью сегодня, в конце восьмидесятых годов. Она готова не полностью. Кто упирается, кто саботирует, кто впал в истерику, кто горит оптимизмом, кто тлеет пессимизмом. Но что несомненно — мы уже освободились от страха перед формулировками, перед политической трескотней, перед идеологическим пужанием. Мы уже как-то стали соображать, что главное — это не столько производительные силы, сколько — производственные отношения. А они у нас — ни к черту.

И в шестидесятые годы мы это увидели.

Должно быть, послабление состоит не в том, чтобы провозгласить приоритет группы «Б», а в чем-то другом, о чем тогда, тридцать лет назад, мы еще не очень точно понимали. Но мы хотели понять. И это желание понять, как выяснилось теперь, и было тенденцией к послаблению.

А недавно какой-то шутник повторил выходку Юрия Олеши. Влез в трамвае на скамейку и провозгласил:

— Господа, поздравляю вас! Наши взяли власть!

И все рассмеялись.

А какая-то старушенция возмутилась:

— Что же ты ногами-то на сиденье!

И все. И никто не сиганул на ходу.

Едем дальше...

Разборы и размышления

Юрий Афанасьев

Метастазы сталинизма

Два фильма, которые заставили меня взяться за перо, требуют внимания и с точки зрения концепции, угла зрения на изложенные в них события, и, что не менее важно, на события, сопутствующие их рождению, влияющие на их прокатную судьбу, а следовательно, и на роль в формировании общественного мнения о тех периодах истории нашей страны, которые находятся сейчас в эпицентре размышлений и дискуссий.

И «Процесс» и дилогия «Тайная война»[1], состоящая из фильмов «Накануне» и «Расплата» (я позволю себе в этих заметках вторую часть дилогии обозначить первоначальным, авторским вариантом названия, на мой взгляд, значительно более точным, чем, очевидно, подсказанным или навязанным — «Контрудар»), сфокусировали в себе и в своей судьбе многие вопросы и ответы, проливающие свет на причины небывалого до того взрыва интереса к экранному документу. И едва ли не такой же по мощности энергии, затрачиваемой на то, чтобы любыми путями перекрыть путь правды к обществу.

Начнем с фильмов, с их содержания. Что для меня в них самое знаменательное, самое ценное? Обе картины фиксируют характер общественных настроений именно того времени, когда они снимались,— начала 1987 года. Утверждаю это с особой степенью уверенности, потому что могу проверить на самом себе, И. Беляев брал у меня интервью для этой ленты. На экране я говорю то, что думал именно тогда, в начале 1987 года. И могу сравнить характер своих размышлений того периода с нынешним, с тем, что я думаю сегодня, могу оценить то, что говорил совсем недавно. Такое сравнение очень интересно и очень важно. Разумеется, не потому, что оно касается моих собственных размышлений, а потому, что отражает динамику общественного настроения.

Мне довольно отчетливо видятся две противоположные тенденции, характерные для года создания фильма — 1980-го. Первой нельзя не порадоваться: как далеко мы продвинулись за это время в глубине анализа и в оценках событий прошлых лет! От фактов — к явлениям, от оценки отдельных личностей — к поискам причин, давших возможность этим личностям оказаться на ключевых плацдармах истории. Процессы демократизации и гласности, новый политический климат в стране позволили значительно ускорить эволюцию мысли, раскрепостили дух народа. Но в то же время не могу не предположить, что создание таких экранных произведений, как «Процесс» и дилогия «Тайная война», сегодня было бы крайне затруднено.

Атака на гласность, на прессу, а кино- и телепублицистика являются родами этого войска, ведется с большим напо-

[1] Дилогию мне удалось посмотреть на рабочем просмотре в сыром еще виде.— *Прим. автора.*

«Процесс»
Авторы сценария И. Беляев, А. Цанк, А. Власов, А. Громов. Режиссер И. Беляев. Операторы А. Матюшкин, А. Савин, И. Ковригин. Композитор В. Храпачев. Т/О «Экран» Гостелерадио СССР, 1988.

«Тайная война» («Накануне», «Контрудар»).
Авторы сценария А. Новогрудский, Т. Гладков. Режиссеры А. Иванкин, А. Колесников. Оператор А. Колобродов. ЦСДФ, 1987.

ром. Отчетливо видны центры, где она рождается. Это прежде всего аппаратные силы — влиятельные ведомства, региональные партийные комитеты. Их счет к гласности продолжает расти. Это выявилось и на XIX партийной конференции, где в ряде выступлений даже не делалось попытки скрыть раздражение против журналистов, сбрасывающих покров секретности над некогда интимными аппаратными тайнами, которые должны были камуфлировать некомпетентность руководства, отсутствие собственных созидательных программ, а то и самую очевидную коррумпированность, причем не единичную, а коллективную, рождающую круговую поруку. Пострадал от «новой волны» атак на гласность и документальный кинематограф.

От тенденции, какая возобладает теперь, будет зависеть очень многое. И вот почему. В запуске двигателя перестройки, прежде всего в духовной жизни народа, главную роль сыграла интеллигенция. Она будоражила общественную мысль, призывала людей вглядеться в историю своей страны, в историю революции, задуматься над своим бытием. Сегодня силы интеллигенции необычайно важно сохранить для дальнейшего переустройства общества. Но постоянное противодействие сил торможения, попытки — порой весьма эффективные — зажима гласности рождают усталость, неверие в результативность борьбы, в реальность перемен. Но об этом плодотворнее продолжить разговор, поближе присмотревшись к обоим фильмам.

Когда смотришь «Процесс», очень важно задуматься о сегодняшнем уровне понимания и ощущения обществом периодов коллективизации и индустриализации страны. Оба они, в сущности,— две стороны одной медали. О коллективизации сказано немало. Нынешнее поколение впервые открывает для себя 30-е годы благодаря «Котловану» А. Платонова, «Мужикам и бабам» Б. Можаева, блестящим и глубоким работам публицистов, а также благодаря ряду документальных фильмов последних лет. Но беда нашего времени состоит в том, что многие принципиальные явления остаются недодуманными до самого основания, недосказанными. Художественное произведение — важный способ познания действительности, но не единственный, претендующий на исчерпывающие знания. Художественное осмысление действительности должно углубляться и дополняться наукой, в этом сочетании рождается полная и объемная картина жизни. Но я не сказал бы, что в науке по обсуждаемой теме появилось за последнее время что-то обнадеживающее.

В литературе, в искусстве, в публицистике, в том числе экранной, говорится о количестве жертв репрессий во время коллективизации. Называют цифры — 6 миллионов, 10 миллионов, 15 миллионов... Разве может наука отмолчаться, когда такие цифры становятся достоянием общественного внимания? Когда люди из такого прошлого появляются на экране? О них еще раз заставляет задуматься картина «Процесс». Причем экран показывает не бесстрастные цифры, а людей, на лицах которых отражены прожитые ими годы. Ведь теперь все это — уже советские источники, наша пресса, наши фильмы. Теперь, когда эти знания стали достоянием народа, ученые должны либо согласиться с называемыми цифрами, либо оспорить их, либо уточнить. Цифры эти требуют осмысления. Отмалчиваться безнравственно.

Историки большей частью именно этим и занимались или подменяли мысль — декламацией, истину — лжецифрой.

На пути познания сложных процессов нашей истории документальный фильм способен сыграть роль доказательства, даже вмешаться в научный спор. В «Процессе» рассказ о жизни Ивана Твардовского призывает продолжить исследование в глубь времени, в глубь истории. Да, сказано в полный голос о трагических для страны результатах коллективизации — раскрестьянивании, терроре, отчуждении земли. Но не исследованы причины и результаты голода 1933 года, ставшего трагическим итогом войны против крестьянства. Разве не пора сегодня ответить на воп-

рос, почему в 33-м году нужно было формировать заградотряды, окружать деревни, не пускать крестьян в города, мобилизовать для этой цели значительные силы, даже армию? Для чего все это делалось? Была ли эта мера направлена на окончательное запугивание деревни, предупреждение крестьянам: кроме как в колхозе для вас жизни нет? Смерть или колхоз — вот ваш выбор. В результате целые деревни погибали от голода.

Этих событий фильм «Процесс» не касается, да и несправедливо от одного фильма требовать всеохватного показа событий. Нужны следующие ленты, развивающие эту тему. Потому что они помогут лишенным информации поколениям наконец-то осмыслить свою историю.

Нужны они и историкам как живые свидетельства времени, помогающие выяснить, сколько жизней унесли эти пути в светлое будущее. Искусство призвано осмыслить судьбы людей. Наука должна ответить на вопросы, на которые она предпочитала не отвечать несколько десятилетий.

Голод начала 30-х годов проливает свет и на цену, которой была оплачена индустриализация. Год, предшествовавший голоду, был отмечен резким падением цен на зерно. После кризиса 1929 года оно на мировом рынке стоило гроши.

Тем не менее огромное количество хлеба за бесценок продано за рубеж, чтобы купить технику для нарождающейся промышленности. Станки оплачены разорением крестьянства, миллионами бесценных человеческих жизней.

В качестве отклика на одну из моих публикаций мне пришло письмо экономиста, который подсчитал, сколько собрали хлеба в начале тридцатых годов, сколько потребовалось продать зерна, чтобы купить технику. Сравнив эти цифры с числом людей, погибших от голода, экономист установил цену человеческой жизни: два рубля сорок копеек. Конечно, это не очень строгий подсчет. Но иной мерки, чем человеческая жизнь, и не существует. Вот во что обходились сталинские программы, курс на индустриализацию, ускоренную любыми средствами.

Зададимся вопросом: стоила ли таких жертв установка фундамента нашей промышленности? Естественно, в плане чисто практическом, ибо, с точки зрения морали общества, права, защиты человеческой личности, обсуждать эту проблему нет нужды из-за очевидности ответа: беззаконие, произвол, насилие ведут к совершенно очевидному выводу — государственное преступление совершалось государственной властью. Но даже сугубо прагматический анализ тогда содеянного теперь, спустя десятилетия, убеждает, что эти меры не были неизбежными.

Ведь многое, если не главное, из того, что было построено в годы предвоенных пятилеток, в том числе почти все склады стратегического назначения, в первый же месяц войны остались на захваченной территории. Что-то эвакуировали, конечно но очень немногое. Однако хотя большая часть нашей промышленности оказалась в руках гитлеровской Германии, страна сумела выжить и победить, опираясь на оставшийся народохозяйственный потенциал. Утверждение, что все лишения и жертвы коллективизации и индустриализации были якобы необходимы, чтобы отразить неизбежное нападение врага,— жупел, которым терроризировали народ в предвоенные годы,— оказалось несостоятельным. Преступная некомпетентность Сталина накануне и в первый период войны обошлась в миллионы человеческих жизней. Трагический отблеск предшествующей коллективизации и последующего начала войны усиливает собственные противоречия периода индустриализации — подневольный труд, гибель людей, к примеру, как во время строительства «Уралмаша». Все это проливает свет на широко описанный энтузиазм того времени.

Когда такой анализ предвоенных пятилеток становится достоянием общественности, в немалом количестве голосов, особенно принадлежащих людям, которые прожили то время, слышится оскорбленность. Я не сомневаюсь, что этими людьми движут искрен-

ние чувства, когда они говорят о трудовом энтузиазме предвоенных лет, об идеалах, которыми они вдохновлялись. Кстати говоря, хроника, игровое кино, музыка, казалось бы, подтверждают подобные представления об атмосфере того времени. Но в природе энтузиазма полезно разобраться. Чем вдохновлялись массы в годы первых пятилеток? Есть очень интересные свидетельства на этот счет, которыми мы просто пренебрегали тогда, да и сейчас пренебрегаем, потому что они не вписываются в тщательно созданный стереотип.

Скажем, Алексей Стаханов рассказывал, что его родители мечтали купить корову. Я лично в этом ничего предосудительного, оскорбляющего «чистоту» трудового энтузиазма не вижу. Современному человеку, наверное, очень интересно представить себе содержание материального интереса того времени: купить корову, платок или городское платье для жены. Для многих работавших в то время материальные стимулы оставались важным фактором. Но сформировавшийся стереотип образа тех лет старался их не замечать. Он противоречил государственной политике по отношению к работящему человеку, желающему получить за свой труд. Этот материальный интерес полезно учитывать в разговоре об идеалах того времени.

Говоря обо всех этих проблемах, стоит задуматься над понятием, которое в «Ответах историка» на страницах «Правды» я назвал нерассуждающим энтузиазмом, нерассуждающей верой. На вопросы: какова природа энтузиазма? его конкретное содержание? — надо ответить, а просто говорить, что был энтузиазм — мало, надо разобраться. Однозначно ли он был хорош и полезен, не скрывались ли в нем противоречивые качества? Кстати, научных работ, исследующих это явление, я не встречал. Ведь и в фашистской Германии был трудовой энтузиазм. Разумеется, он там имел другое наполнение, другими стимулами поддерживался. Идеи реванша после поражения нации в первой мировой войне, возрождения национального достоинства тоже рождали трудовой энтузиазм масс, которым умело манипулировал пропагандистский аппарат фашистской Германии.

К слову сказать, в нашей научной литературе не встретишь серьезных исследований, анализирующих причины широкого использования в фашистском государстве, в фашистской идеологии понятия «социализм». А на Западе таких работ множество, сейчас эти вопросы начали интенсивно изучать и историки ГДР. Мы не должны бояться правды ни в чем, и в этом тоже. Чисто внешних похожестей много, их надо сравнивать. И здесь кинохроника дает нам самый полный материал. Вспомним то, что открыл миру М. Ромм в фильме «Обыкновенный фашизм» — картину массовых действ, спортивных парадов, помпезного искусства. «Обыкновенный фашизм» я смотрел несколько раз. Помню, в первый раз ловил себя на том, что, глядя на экран, думал не о Германии, а о своей стране. И во второй, третий, четвертый раз фильм наталкивал на размышления именно о нашей действительности. Недавно мне предста-

вилась возможность посмотреть два или три зарубежных фильма о Сталине и Гитлере, сталинизме и фашизме, аналогии подчеркиваются там специально. Я не назвал бы эти ленты фальсификаторскими.

Откуда рождается общее? Из тоталитарной сущности обоих режимов, тех аспектов казарменного социализма, против которого борется политика перестройки в нашем сегодняшнем обществе. Из назначения, характера и содержания пропаганды. Из символов и символики. Из мифологизированного, идеологизированного характера мышления в общественном и индивидуальном сознании.

Повторяю, наполнение, содержание понятия «энтузиазм» в обоих случаях совершенно разное, близкого здесь немного. Но в самих формах тоталитаризма как такового (отсутствие демократии, лживость, стремление выдать желаемое за действительное) много общего с теми извращенными формами социализма, которые культивировались сталинщиной.

Вместе со сталинскими мифами о коллективизации и индустриализации нуждается в проверке критериями правды еще один, третий миф — о победе в Великой Отечественной войне.

Разумеется, эту фразу надо понимать правильно. Победа — не миф, но истинное, не мифологизированное представление о ней еще предстоит освоить массовому сознанию. Об этом в полный голос говорит дилогия «Тайная война». Но тему войны я хотел бы начать с воспоминания об одной сцене из «Процесса». Наверное, не только у меня защемило сердце при виде фронтовичек, собравшихся, как они собираются каждый год, в день Победы в сквере возле Большого театра. В их, я бы сказал, несколько надрывной веселости, невписываемости в современный облик города ощущается желание объединиться, чтобы вернуть те дни, которые хотя и были для них самыми трудными, но остались в памяти самыми светлыми. Глядя на этих женщин, особенно трудно развенчивать миф, созданный сталинскими адептами. Но сделать это необходимо прежде всего для тех, кто заслужил истинную правду о своем подвиге.

У нас нередко возникает представление об истории как о девственнице, боящейся страстных объятий современника. Мне кажется, бояться тут нечего. Для таких людей, каких показал фильм, для тех, кто прошел войну, для многих из них война навсегда осталась мощным и всеохватывающим периодом жизни. Вряд ли можно представить себе события и переживания, которые были бы сильнее тех, что выпали на их долю. Надо ясно понимать, что война была бы проиграна, если бы не героизм и полное самопожертвование народа, в том числе и женщин, показанных в фильме. За войну они прожили несколько жизней, это совершенно бесспорно. Поэтому война захватила их полностью и держит сегодня. Из этого прошлого они просто не вышли. В большинстве они уже не могут менять исторические оценки, им это очень тяжело. К данному факту надо относиться с пониманием и сочувствием.

Но нельзя не учитывать, что мнениями таких людей, их оценками, вкусами, представлениями нередко манипулируют и сегодня. Скажем, в редакционном комментарии «Правды» к моей статье содержится упрек, обида за людей, которые хорошо трудились, а я, мол, обижаю их, их славное прошлое. Те, кто вдохновлялся лозунгами своего времени, и, терпя лишения, вдохновенно трудился, должны понять, что итогом их усилий оказались не только фабрики, заводы, электростанции, не только победа в самой кровопролитной в истории человечества войне, но и тоталитарная репрессивная система, какой стал сталинский режим вместо ожидаемого и многократно провозглашенного общества социальной справедливости. С опозданием узнавшим историю своего времени не нужно обижаться, а нужно знать подлинных виновников драмы. Но именно этого — знания истинной своей истории — больше всего боялись создатели режима.

Установка на «Краткий курс» была установкой на историю отредактированную и фальсифицированную. В этом смысле люди, которых мы видели в «Процессе» и которых я позволил себе назвать пленниками прошлого, одновременно являются и его жертвами, жертвами незнания или усеченного знания. Трагедия заключается в том, что в подавляющем большинстве они не знали и не ощущали себя жертвами. Полагаю, что трагически выглядят и герои «Процесса», снятые на Красной площади. Но по другой причине: идеалы первых лет революции были истоптаны вместе с их собственными жизнями тем же самым режимом, ради которого, не ведая, во что он выродится после Ленина, они шли в бой.

Вот сколько о многом способна говорить кинохроника. Бывают такие вещи, которые лучше бы не видеть. У режиссера И. Беляева хватило мужества запечатлеть этот жестокий и горький жизненный материал, который, ну, буквально ножом по сердцу.

Как историк хочу сказать: живые свидетельства времени бесценны для истории. Надо изучать живые документы эпохи. Заметьте, вот еще один штрих

мифологизации войны: такие героини, как в фильме «Процесс», не вписывались в величественно застывший образ нашей Победы. Хотя их величие и бесспорно, но оно с трагическими чертами на лице. А ведь до недавнего времени мы предпочитали избегать нелегких размышлений о войне.

Документальный экран способен передать внутреннюю драму человека в наиболее сильной форме, ибо аудиовизуальная информация, бесспорно, по эмоциональности — самое сильное средство массовой информации. Я вообще убежден в особом воздействии документального кино. Казалось бы, о каком-то событии знаешь хорошо и подробно, но вот появляется на экране то, о чем ты читал и слышал много раз, а переживаешь увиденное как бы впервые. Огромное количество новой информации открывает экран даже в известном, внутреннее содержание кадра невозможно пересказать; если и записать его подробнейшим образом, детально — останется непознанным нечто, что мы называем атмосферой событий.

Меня, например, совершенно потрясла в фильме «Расплата» бесконечная колонна советских военнопленных. Ведь знаем мы, сколько их было, много раз обсуждали эту трагическую страницу начала войны. И все-таки, когда видишь этих солдат, их фигуры, их лица, уходящую до горизонта колонну, становится невыносимо больно. Число пленных названо в фильме — три миллиона шестьсот тысяч. Подумать только — за один месяц войны. В ушах колоколом бьет эта цифра. Потому что знаешь, большинство из них погибли — кто через год, а кто и раньше. Ведь немцы никак не рассчитывали добиться такого результата, у них не было даже бараков для такого количества людей. Пленные умирали под открытым небом, без одежды, без еды.

И так же трагично звучит в фильме судьба Рихарда Зорге. Подумать только: быть казненным в день Октябрьской революции 1944 года, когда Победа была уже так близка. Столько сделать для предупреждения войны, не быть услышанным и умереть, зная, что тебя же цинично принесли в жертву, чтобы никто не узнал о преступной роли будущего генералиссимуса, которому не были нужны свидетели его роковых ошибок накануне войны.

Достаточно только этих нескольких кадров в фильме, чтобы понять меру внезапности войны для нашей страны, меру последствий этого и меру преступления Сталина перед народом. Эти факты в миф о нашей Победе тоже не вписываются и большинству народа неизвестны. Вот почему правда ценнее мифа, даже если он величествен, ибо величественность несправедливо предает забвению миллионы человеческих жизней.

Кинохроника как документ безжалостна к мифотворчеству. Поразительным откровением становятся кадры совместного парада советских и фашистских войск в Бресте, прежнем Брест-Литовске, в честь подписания пакта между СССР и Германией в 1939 году. Скоро потянется бесконечная колонна из трех миллионов шестисот тысяч советских пленных, снятая немецкими хроникерами. А меньше чем за два года до этой съемки наши документалисты запечатлели, как перед стоящими рядом советскими и фашистскими офицерами проходит совместный военный парад. И вот спустя десятилетия эти кадры встретились в одном фильме.

Мне представляется не только не случайным, а очень точным авторский вариант названия картины. Именно расплатой стали для народа сталинские преступления и ошибки, предшествовавшие началу войны. Долгие годы секретные протоколы, подписанные вместе с договорами 1939 года, держались втайне от советского народа, хотя и сами тексты договоров, и дополнявшие их секретные протоколы, хранившиеся до того в архивах канцелярии Риббентропа, были опубликованы госдепартаментом США еще в 1947 году. На Западе любой школьник мог прочитать эти документы. А у нас полной правды о них все еще не сказано, глубокого научного исследования не сделано. А пора бы, наверное.

До сих пор текстов договоров, аутен-

тичных германским, у нас не нашлось. Не исключено, что эти документы уничтожены. Тому же Молотову, ездившему подписывать договор в Берлин и принимавшему в Москве для той же цели Риббентропа, не сомневаюсь, не очень спокойно жилось. Исчезновение документов первостепенной важности, не на улице пропавших, а из государственных сейфов, является еще одним свидетельством: эту страницу сталинского режима очень хочется забыть тем, кого связывают с минувшим временем видимые и невидимые нити.

Да, документы не найдены, но рукопожатие Молотова и Риббентропа — в присутствии Сталина в Москве и в присутствии Гитлера в Берлине — зафиксировано кинокамерой и вошло в фильм.

Не так давно я перечитал открытое письмо Эрнста Генри Илье Эренбургу, в котором он критикует писателя за то, что тот многое умалчивает, говорит полуправду — о Сталине, о предвоенных годах. Генри перечисляет преступления Сталина в предвоенные годы, привлекает внимание прежде всего к его вине за раскол западноевропейского рабочего движения, когда Сталин буквально натравил коммунистов западных стран на социал-демократов, и они схватились в смертельной схватке вместо того, чтобы составить единый фронт борьбы против прихода к власти Гитлера в Германии. В связи с разговорами о пресловутой внезапности нападения, которая фактически никакой внезапностью не была, Генри напоминает об уничтожении офицерского корпуса нашей армии. Первая часть дилогии — «Накануне» — точно вводит в контекст повествования эту тему.

Когда смотришь фильм, поражаешься, сколь вооружена информацией о готовящемся нападении Германии на Советский Союз была военная разведка, чекисты. Буквально кричали шифровки, телеграммы, донесения, служебные записки. Однако Сталин играл игру с Гитлером на своем, ему свойственном и доступном уровне. Его оружием были шантаж, ложь, коварство, то, чем он овладел в полной мере в аппаратных интригах. И с Гитлером он пытался действовать так же, как действовал со своим аппаратом. Он отработал все эти приемы, они казались ему повсеместно эффективными — в отношениях и с западноевропейскими рабочими партиями, и с политическими, и с классовыми врагами. Он считал возможным вести на этом уровне международную политику, и ему казалось, что этого уровня достаточно.

А Гитлер, приняв предложенные Сталиным правила игры, плетя политические интриги, в то же время действовал войсками, захватывал Европу. Тем временем Сталин совершал ошибку за ошибкой. Вместо того чтобы сделать ставку на антигитлеровскую коалицию в самом широком смысле, он решил, что договорится с Гитлером, он верил в свои чары, в свои возможности, в свое предвидение. Эрнст Генри утверждает, что каждое из предъявленных Сталину обвинений нельзя квалифицировать иначе как преступление. А взятые вместе они предстают чудовищным преступлением сталинского режима перед собственным народом и перед всем человечеством.

Когда смотришь в «Тайной войне», как Сталин противопоставляет свое мнение компетентной информации, добытой с огромным трудом, ценой человеческих жизней, возникает вопрос, не может не возникнуть: как случилось, что такой человек, неумный, но хитрый, а, может быть, неумный, потому что хитрый, смог оказаться у власти, стать главой огромного государства и единственной правящей партии?

Вина за это ложится не только на Сталина, а на весь сталинский режим. Сталинизм ко времени захвата единоличной власти уже сформировался полностью. Он проявил себя в отсутствии гласности, какой бы то ни было критики и самокритики, в стремлении скрыть от народа всеми правдами и неправдами истинное положение вещей. Правду начали говорить Сталину (его окружение даже от него, сколько могло, скрывало правду о положении дел — боялись открыть глаза на результаты его деятельности) тогда

только, когда уже, как говорят, деваться было некуда, когда немцы подошли к Москве.

Осмысляешь увиденное на экране и, естественно, стараешься поставить обе эти экранные работы в ряд произведений литературы и искусства, которые касаются болевых точек нашей истории, особенно произведений публицистических. В этой части разговора необходимо максимально широко раскрыть историю создания «Процесса» и дилогии. Когда я смотрю интервью вдовы Н. И. Бухарина или вслушиваюсь в полные боли воспоминания Ивана Твардовского в фильме «Процесс», то, как человек, давший интервью для этой ленты и потому знающий время ее создания, понимаю всю глубину переживаний режиссера И. Беляева, который год ждал выхода картины на экран. Впрочем, слово «ждал» здесь мало уместно. Получил за создание этого фильма партийное взыскание, вынужден был защищать своих героев от клеветы. А потом — видеть опубликованным в печати то, что ему, кинопублицисту, эти люди говорили, доверяли первому для его фильма.

Отрадно, что справедливость восторжествовала, фильм оценен по достоинству, но ведь он последним донес все эти сведения до максимально широкой аудитории, которой владеет только телевидение. И в этом, давайте скажем прямо, антиперестроечные силы добились победы, оттянули на год появление на экране материала уникального по значению для сегодняшней общественной мысли. И ни одного отпечатка пальцев по-прежнему не оставили проводившие эту акцию люди. Как теперь привлечь их к ответственности?

Вот почему у ряда творческих работников рождается чувство социальной апатии, неверия в силы перестройки, вот почему иные принципиальные ее сторонники теряют принципиальность.

В еще более, я бы сказал, драматическом положениии находятся авторы дилогии «Тайная война». Формально фильм давно готов, есть все полагающиеся для его массового выхода на экран служебные бумаги. Однако картина в прокат не вышла. Я полагаю, что многие сегодняшние работники Комитета госбезопасности и чекисты прошлых поколений, посмотрев фильм, гордились бы подвигом, бесстрашием и талантом своих предшественников, добывших уникальный материал об угрозе вероломного нападения гитлеровской Германии на Советский Союз. Это их информация не дает возможности сталинистам говорить о факторе внезапности.

Именно чекисты видели многое из того, что происходило в мире, вели себя как мужественные люди, с колоссальным трудом, рискуя жизнью и отдавая жизнь, добывали информацию. И рисковали жизнью, когда пытались донести эту правду в тот кабинет, где принимались решения, и перед этой угрозой не останавливались. В фильме они, все делавшие и все сделавшие для предотвращения военной катастрофы, выглядят как прекрасные, мужественные люди. На фоне преступлений, совершенных в этом ведомстве против лучших сынов народа, дилогия полезна прежде всего лучшим людям этого ведомства. И тем не менее фильма на экране нет.

Более того, оказалось, что его нет ни на студии, ни в Госкино, я узнал об этом, когда захотел пересмотреть его еще раз. В чем дело? Секретных сведений фильм не содержит. Ни одного кинокадра из закрытых архивов в фильме не использовано. Все, что в него включено, может свободно использовать любая группа. Почему же нет фильма? Вопрос есть, ответа нет.

Но самое горькое заключается в том, что фильм, который есть и которого в то же время нет вот уже более года, стареет так же, как недавно старел «Процесс». Это драма для художников-публицистов: создать произведение, которое необходимо обществу сегодня, видеть, что оно уже сегодня требует более радикальных подходов к осмыслению избранной темы, и в то же время каждый день сознавать, что зрителю картина недоступна. Никакое ведомство не вправе «закрыть» фильм.

Он сделан на государственные, а значит, на народные деньги и несет правду народу о его истории. Ведомственные интересы в данном случае противостоят народным. Это должно сознавать ведомство. Особенно такое, историю которого напоминают включенные в фильм кадры празднования двадцатилетия органов безопасности: здравицы под сводами Большого театра в честь наркома Ежова.

Почему еще сильно сопротивление тому, чтобы вся правда о нашем прошлом стала достоянием всех? Кто не заинтересован в том, чтобы правда стала нормой жизни? Я бы так попытался ответить. Режим, который утвердился в нашей жизни со Сталиным, был, в сущности, незаконным режимом, режимом личной власти, действовавшим не просто вопреки воле народа, а против народа. В сущности Сталин проводил в жизнь социальный геноцид, по-другому это никак не расценишь. И Сталин, и режим не могли этого не понимать, все это, конечно, анализировалось, обдумывалось. Убивать миллионы и не сознавать возможности расплаты за это? Какой выход? Врать, фальсифицировать историю, скрывать те факты, которые говорят правду о режиме. Фальсифицированная история — единственный способ легитимации этого режима, оправдания его существования.

И если мы сегодня сталкиваемся с нежеланием сделать правду достоянием всех, то объяснить это можно только активным существованием остатков сталинского режима в нашей современной жизни. И люди, олицетворяющие это явление, они-то и противостоят фильмам, которым посвящены мои заметки, всем новым фильмам, которые говорят зрителям правду. Другого способа объяснить причины борьбы с сегодняшим документальным кино нет. И не надо заблуждаться — мол, просто ретроград какой-то, человек, лишенный вкуса и чувства времени, сидит и «не пущает».

Все значительно серьезнее. Судьбу таких картин пытаются решать люди, олицетворяющие определенные социальные силы, политические и духовные стереотипы, которые являются реальностью и сегодня, но которые пришли к нам из реальности, к счастью, уже вчерашней. Так что надо бороться, ибо отношение к этим лентам — еще одна характеристика общества, находящегося в состоянии перестройки, но еще не перестроившегося.

Да, фильмы, о которых идет речь, с выходом на экран опоздали. Но не следует думать, что они уже не нужны сегодня и завтра. Продвижение общественной мысли вперед не равноускоренно. Страна огромная, проката документального кино практически не существует. Так что фильмы эти необходимо показывать много раз в кино и особенно по телевидению.

Разборы и размышления

Вячеслав Кондратьев

Очень надеюсь...

Эти фильмы несомненно потрясут зрителей. Два обвинительных акта нашему обществу и — будем уж начистоту — властям предержащим, потому что в течение многих десятков лет общество лепилось и формировалось системой, в которой царствовавшая догматическая идеология воспитывала нетерпимость, жестокость, лживость, что и привело к нравственной деградации многих и многих.

Один из крупнейших писателей наших дней в своем письме ко мне, полном боли и отчаяния, писал, что он не видит возможности реанимировать израненную до смерти Россию, что уже поздно... Я не разделяю его пессимизма. Я вижу много добрых примет того, что сохранились в нашем обществе нравственные силы, что идет постепенное духовное возрождение народа, что выпрямляется он, начинает сам искать выходов из того тупика, в котором оказалась страна. Я вижу это в письмах читателей в газеты и журналы, я вижу это в художественных произведениях, созданных молодыми художниками, режиссерами, сценаристами. И в тех фильмах, с которых начал разговор.

Сидя в маленьком просмотровом зале редакции журнала «Искусство кино», сопереживая горьким картинам, проходящим перед глазами, я все же не мог не радоваться тому, что есть еще порох в пороховницах, что не обеднела страна талантами, что не угас огонь духовности в людских душах, что рано хоронить и страну, и народ.

«Боль»
Сценарий О. Белоусова. Постановка С. Лукьянчикова. Оператор Ф. Кучар. Звукооператор В. Баев. «Беларусьфильм», 1988.

Белорусский фильм «Боль» смотреть нестерпимо тяжело. Все время подкатывал комок к горлу, хотя особой чувствительностью и не страдаю. Но фильм действительно о *боли народной* — об Афганистане. О нашей общей ране, до заживления которой еще далеко, потому как почти на каждом кладбище, деревенском ли, городском или поселковом — свежие могилы погибших в Афгане. И камера показывает нам эти могилы, показывает обезумевшую от горя мать, показывает и других матерей, потерявших своих сыновей и... дочерей на этой войне, тоже «незнаменитой», как сказал А. Т. Твардовский о финской войне. Война в Афганистане не только «незнаменита» — она с самого начала была для народа чужой.

Вот говорит с экрана бывший солдат, теперь инвалид, без правой руки: «Если бы к нам кто-нибудь пришел и начал помогать нам строить социализм, что бы мы на это?.. С населением не разрешали общаться... А оно нас ненавидело... Я сейчас никому не верю, вчера говорили так, сегодня по-другому, а что скажут завтра? Сейчас говорят, эта война — авантюра, а мы ведь там жизнь клали. И кто я? Герой или?..»

Вопросы, вопросы, вопросы... На которые нам не так-то легко ответить. Гляжу на этого парня и понимаю, насколько нам было легко в сороковых. Война была понятна, фашизм напал на страну, воевал почти весь народ — все ясно и определенно, забыты и коллективизация, и тридцать седьмой, одинаково беззаветно воюют и дети раскулаченных, и дети репрессированных. Цель одна — Отчизна в опасности, надо ее спасать. Кто думал тогда, что

спасая страну — спасаешь и сталинский режим? У всех надежда, что Сталин, убедившись в верности народа, больше не допустит массового террора.

А Афган? В стране — мир, сверстники либо служат в мирной армии, либо «тусуются» на танцплощадках, милуются с девушками — ведь тем, кто воюет, всегда кажется, что в тылу идет распрекрасная и развеселая жизнь. А для них смерть рядом, из-под угла любого дома жди выстрела в спину, мины на дорогах, одни в чужой стране, где нельзя верить никому, даже афганским солдатам... А воевать надо, командиры толкуют об «интернациональном долге», когда большинство уже понимает: не сумели в своей стране создать нормальной жизни, а лезем в чужую со своим уставом...

«У меня двое погибли!»— со стоном вырывается у одной из матерей. Но как же так?! Почему же двоих — в Афган?! Почему никто из начальства, малого ли, высокого ли, не подумал о том, зачем же у одной матери двух сыновей брать на войну? Вспомним, что в первую мировую единственного кормильца не брали в солдаты, а тут для малой войны и — двоих! И здесь бездушие, черствость. А я не один такой случай знаю: один сын уже погиб, взяли на Афган второго, который не выдержал напряжения и подорвал себя гранатой. В Отечественную потери принимали как неизбежное, горе было вокруг, везде, рядом такие же матери, такие же вдовы, а теперь? Их в общем-то единицы, а тем горше, наверно, и обиднее, что удар нанесла судьба именно им.

Фильм был бы горек до безысходности, если бы авторы фильма не ввели в ткань повествования... священника. Да, священника небольшой поселковой церкви, где проходят панихиды по погибшим воинам, где этот убежденный в своей вере человек, несомненно по призванию пошедший в священнослужители, как-то по-своему комментирует происходящее, внося в страшную боль фильма какой-то очень сильный заряд духовности, спасающий нас от безысходности боли, от отчаяния. И, что главнее, спасает не только нас, но и тех *матерей*. Не знаю, сценаристу или режиссеру пришла эта прекрасная мысль насчет священника, но без него фильма могло бы просто не быть. Во всяком случае, это был бы другой фильм.

Второй участник фильма, известный писатель и общественный деятель Алесь Адамович, тоже ведет свою партию в фильме и ведет блестяще. Хотя его слова, что война недопустима, так как в ней не будет победителей, звучат несколько утилитарно и слабее, чем простое и вечное «не убий» сельского священника.

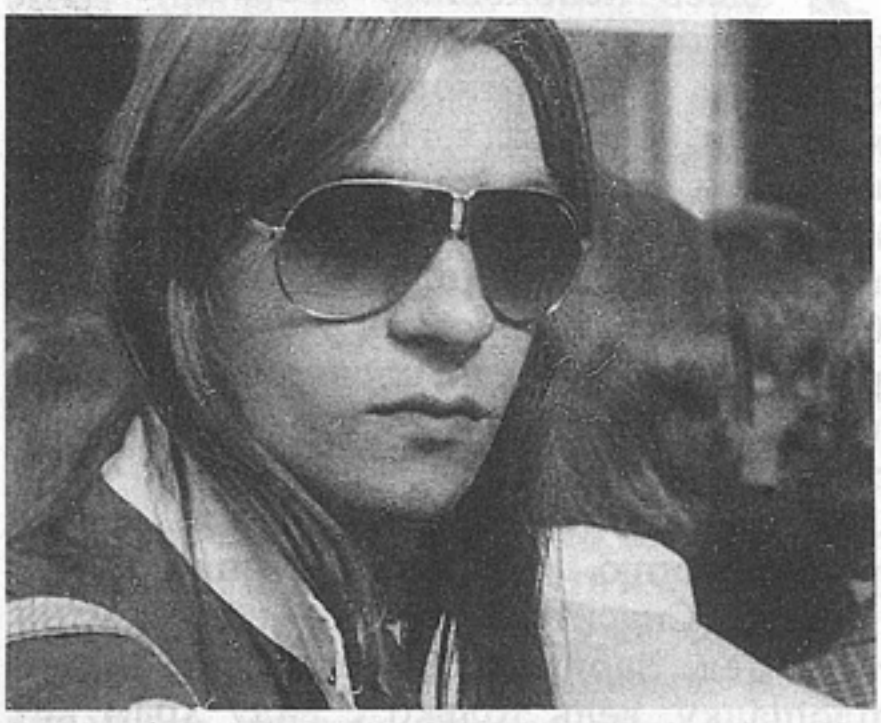
И здесь необходимо сказать о том новом, что вошло в нашу жизнь с перестройкой — об отношении государства к церкви. Человек я не очень-то верующий, но всегда испытывавший боль, когда видел разрушенные храмы. Помню, ехал на пароходе по Волге, и по берегам великой русской реки — сплошь разрушенные церкви, словно Мамай прошел. Да Мамай не уничтожил столько храмов, как мы на протяжении этих лет. На моих глазах рушили Сухареву башню, до разрушения храма Христа Спасителя не раз водил меня туда дед. Забирались мы на смотровую площадку, ведь только с виду храм казался невысоким, а на самом деле с него видна была почти вся Москва... Разрушения храма я не видел, но вот как рушили церковь Адриана и Наталии на 1-й Мещанской, куда водили меня в детстве к пасхальной заутрене, помню. Помню и ощущения свои — на моих глазах рушилась не только церковь, но и мое прошлое, мое детство и отрочество. Подсчитать, сколько мы сломали церквей, наверно, можно, но вот сколько и чего разрушили в душах людей — не подсчитает никто.

Утверждая в официальных бумагах «свободу совести», мы начисто ее отрицали, потому что тоталитаризм требует *всего* человека — чтоб он весь принадлежал государству, и не допускает, чтобы даже частица души человека была занята чем-то другим. Нас всех сделали не только батраками у государства, но и охолостили духовно, разрешали мыслить только «от» и «до», считая все остальное «инакомыслием» — то

есть самым настоящим преступлением, за которое еще совсем недавно жестоко наказывали.

Но сейчас мы убедились, что не так оказалась податлива душа человеческая, выжила даже под таким прессом. И это дает огромную надежду на возрождение и самой страны.

Разговор о втором фильме — «Исповедь. Хроника отчуждения» начну с финала его, где в разрушенный, превратившийся уже в развалины храм заходит герой фильма Леша — человек,



«Исповедь. Хроника отчуждения»

душа которого тоже разрушена. Возродится ли она у этого несчастного юноши, не желающего жить «как все», но ничего больше не нашедшего в жизни, как уйти в призрачный мир наркомании, в компанию ребят, у которых, как казалось ему, есть какие-то идеалы: «как у красных», говорит он, «и *свобода*». Увы, ни того, ни другого там не было, но страшный яд уже завладел душой и телом, выбраться из этих «кругов ада» стало почти невозможно. Однако попытки выбраться мы видим на протяжении всего фильма. Попытки неудачные — больница ужасна и своим режимом — тюремным, и казенным равнодушием персонала, отсутствием понимания даже у врачей.

Мы видим одного из них, больше похожего на мясника, чем на врача, слышим его безразличные слова о трудотерапии, а потом слова девушки, с которой Леша близок: «...отобрали вплоть до очков, до трусов... положили на вязку, то есть привязали к кровати, хотя он был спокойный...» И еще: «...он сам хотел лечиться... сам туда поехал. Да, дурдом, но это даже хуже, чем тюрьма...»

Кто-то сказал, что об обществе можно судить по положению в его тюрьмах и сумасшедших домах. А у Леши мелькают мысли: «...купить два стакана, лечь в горячую ванну и сделать себе «золотую» вмазку, передознуться. Но не сделал. Наверно, инстинкт самосохранения. А как «кидаются», я хорошо знаю... Неоднократно присутствовал». И на экране — морг, страшные мертвые ступни... фотографии погибших наркоманов.

И — кадр у памятника Гоголю. «Неформалы» демонстрируют с плакатами. Длинные волосы, странная одежда... Напротив осуждающая толпа, выкрики: «Сволочь, на кого похож? На дикобраза. Где твоя культура? Помойся, на́ тебе двадцать копеек... Вообще бы я издала закон, по которому запрещалось бы носить длинные волосы... Ловить и стричь их... Работать надо. На метрострой тебя, там бы показали тебе свободу...»

А перед этим железные слова некоего начальника отдела кадров: «Я сталинист и по своему убеждению против этой молодежи, которая может завести неизвестно куда... Моя бы воля, я всех этих... на самую тяжелую работу, в урановые рудники... Таких подонков, как он, раньше мы не только не брали на работу, а насильно стригли им волосы... Не было бы сейчас такого послабления, не было бы и такого поколения...»

Вот как все просто и ясно для людей старой закалки. И Лешина мать, кстати, считает, что начало падения — это длинные волосы. То же и врач говорит: «Пусть их наш строй вынудит лечиться. Нетерпимость большая должна быть к ним».

У меня до сих пор не уходит из

«Исповедь. Хроника отчуждения»
Сценарий Ю. Котляра, Г. Гаврилова. Постановка Г. Гаврилова. Операторы А. Мурса, С. Козлов, А. Кулик, Г. Ларин, В. Бузуев, О. Морозов. Звукооператор Е. Попова. «Мосфильм», 1988.

головы Леша — его погасшие глаза, тихий, печальный голос. Леша, в котором я не вижу фальши, так же, как не видит Аня, его любимая девушка: «...в нем просто нет фальши, это самое главное». И этот исповедующийся голос: «...мне все время в пример ставились дедушки. Один дедушка — академик, другой — военный... не совсем военный... он был заместителем начальника Главного управления лагерей... отправили в отставку, когда сняли Берию... Он в чине генерал-лейтенанта... Он уже умер, был салют, играл оркестр, несли медали на подушечках, на атласных... Я живу среди этих мертвецов, среди призраков прошлого... Они верили свято в идеалы, а жили сами в пятикомнатной квартире, затаривались на рынках, по спецраспределителям, когда в стране был голод, карточная система... Я бегу от этих ген всю жизнь... Бабушка считает себя образцовой гражданкой, свято верит в победу коммунизма. И когда ко мне на эту квартиру приходили друзья, то она кричала: «Я тебя сдам в КГБ, ты не работаешь... А сама вообще всю жизнь не работала. За нее работала домработница».

В его исповеди те же слова, которые мы услышали и от солдата-инвалида в фильме «Боль»: «Я ни во что не верю, мне уже все безразлично». Ни во что и ни в кого! Страшно. От этого безверия — прямой путь «на иглу», или в магазин за водярой, или на «золотую вмазку»...

Но *почему* и *когда* ушла у многих наивная вера в то, что все делается, как нужно, что мы успешно и стремительно строим великое будущее? Увы, не сегодня она ушла, ушла давно, потому что нельзя так долго обманывать народ, говорить одно, а делать другое, нельзя жить двойной моралью. Рано или поздно народ начинает понимать все это и теряет веру... Теряет ее и от бесконечной усталости, идущей от дедов и отцов, которые жили и работали во вздыбленной, взнузданной России, без конца погоняемой — вперед, вперед... И мчалась Россия, сбивая ноги, валясь от усталости. Всадникам в этой скачке думалось, что все идет хорошо и так, как надо, особенно пока действовал кнут, но... устали и руки, держащие погоняло, и выбилась из сил в этой бешеной гонке страна, и — все застопорилось... А горизонт счастливого будущего был так же далек, как и в начале пути. Апатия и разочарование наступили с неизбежностью рока.

И встал вековечный русский вопрос: *«Что делать?»* И опять впереди долгая дорога. И у нас — *последний* шанс! Мы слишком долго жили ради светлого будущего, словно забыв, что сменилось

«Боль»

уже три поколения, пожертвовавших всем, вплоть до жизней, но так и не добившихся достойной жизни для своих детей и внуков. Ушло поколение наших дедов, отцов, уходим и мы... Не чересчур ли много жертв?.. Не пора ли перестать жить миражами? Когда-то нам обещали коммунизм через двадцать лет, кто-то заявлял, что мы уже в «зрелом социализме». Это с пустыми-то магазинами, с отставанием во всем, кроме военной промышленности, от большинства стран Запада?!

Давайте строить не какое-то идеальное общество, а просто нормальную человеческую жизнь — жизнь, в которой человек чувствовал бы себя личностью, гражданином, а не винтиком...

У нас много дел: наладить хозяйство, излечиться от лжи, возродить подлинную нравственность, избавиться от всего уродливого, что налипло на нас за все

эти долгие годы... Но не дай нам бог снова заговорить «высокими», но потерявшими свою внутреннюю суть словами, не дай бог допустить ложь, даже малейшую, особенно если она прозвучит с высоких трибун. Народ сейчас очень насторожен, чуток, а потому любой, хотя еле заметный, поворот назад может ввергнуть его в безразличие, а кого-то и в отчаяние.

Не только ложь, но и умолчание коробят. Вот в «Правде» от 7 октября 1988 года в статье «Власть и закон» есть ссылка на слова известного чекиста Лациса. «Не ищите в деле обвинительных улик о том, восстал ли он против Совета *оружием* или *словом* (курсив мой.— *В. К.*)». И далее говорится, что Ленин назвал это утверждение нелепостью. Но цитата не полна! В журнале ВЧК «Красный Террор» от 1 ноября 1918 года Лацис писал так: «Мы же не боремся против отдельных личностей, мы уничтожаем буржуазию как класс...». Дальше следуют цитированные выше строки, а за ними следуют такие: «Первым долгом вы должны его спросить, к какому классу он принадлежит, какого он происхождения, какое у него образование и какова его профессия. Эти вопросы и должны разрешить судьбу обвиняемого. В этом смысл и суть Красного Террора».

Так что же удержало авторов от полного цитирования? Уж больно резко для нашего уха звучит? Да, Ленин протестовал, но ведь «джинн»-то беззакония был уже выпущен из бутылки...

Можно было бы привести еще одно высказывание Лациса из его статьи, опубликованной до покушения на Ленина и до принятия постановления о «красном терроре»: «Вырезать всех раненных в боях против тебя — вот закон гражданской войны». И это были не только слова — случаи расстрелов раненых офицеров и сестер милосердия в госпиталях не были исключениями. Сведения о пытках в ЧК проникали в советскую печать. В «Известиях» от 26 января 1919 года было напечатано письмо одного случайно пострадавшего коммуниста под названием «Неужели средневековый застенок?». В декабре 1918 года Лариса Рейснер писала про петроградскую ЧК: «Краснею за ваш застенок».

Историки пока чересчур робко касаются того времени, начиная разговор о нарушениях законности с конца двадцатых годов. За очень короткий период нэпа, видимо, было невозможно ввести деятельность ГПУ в русло закона. Но нам нужна *полная правда* о своем прошлом, без нее мы не выберемся из грязи лжи и не восстановим духовное здоровье народа. А не восстановим его — не вернем добра и доброты человеческой. Количество зла в воздухе, которым мы дышим, очень велико.

Можно понять, почему бедный Леша из фильма «Исповедь...» не очень-то верит в людей. Он рассказывает, как выпрыгнул из третьего этажа психбольницы и в одной пижаме, со сломанной ногой и весь в крови ехал в автобусе домой:

«...Я просто подыхал, а их шокировал мой внешний вид. Как же погано нужно жить, чтобы столько злобы накопилось. Каждый думает о себе. А ты хочешь что-то кому-то доказать, ты думаешь... ты покажешь, и они прозреют. Они выйдут из кино и скажут: «Таких не лечить надо, а стрелять, ублюдков...» И пойдут домой жарить курицу. И все, все. Аллес...»

Но будем надеяться, что после таких фильмов, как «Боль» и «Исповедь...», люди не пойдут «жарить курицу», а проникнутся чувствами добрыми и просто, по-человечески пожалеют и тех, убитых в Афгане, могилы которых мы видели в фильме, и их сломленных горем матерей и жен, и этого несчастного Лешу с его полуразрушенной душой... И почувствуют, что во всем этом есть и наша собственная вина... Очень надеюсь.

Н. Зоркая

Не стоит село без праведницы

Из истории одной картины, снятой в 1966 году. Воспоминания очевидца, заметки кинокритика, архивные документы

Не люблю, когда ее называют «Асей-хромоножкой», хотя среди рабочих названий картины встречалось и такое[1]. Хромоножка — это Марья Лебядкина, там, у Достоевского. Наша же, с нежным овалом лица Ии Саввиной, с «жемчужными, словно выцветшими глазами», какой видел ее постановщик, с загрубевшими руками сельской поварихи и еле заметным приседом в походке, наша — Ася, Асенька, Ася Клячина.

Бежит налево по экрану, по ржаному колосящемуся полю, длинная, белыми буквами, надпись-титул: «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Почему же не вышла? Узнаем дальше: потому что гордая была! Панорама. Щебечут птицы. Клонятся к земле спелые колосья. Во ржи, сморившись и разметав руки, спит белобрысый мальчонка.

Камера непрестанно в движении. Проследовала на колхозный ток, взяла в объектив коренастого приезжего, видно, горожанина. Он целеустремленно шагает куда-то с чемоданом и связкой баранок в руке. Камера пошла за ним, остановилась у полевой кухни, где застаем мы и героиню; певучий голос с чуть слышной хрипотцою, низко повязанный белый платок, веселый ясный взор. Руки ловко разделывают трепещущую рыбу, за кухней — светлая река с черными просмоленными лодками на недвижной воде.

Так начинается картина Андрея Михалкова-Кончаловского, обманывая полной непринужденностью «жизни врасплох». Черно-белое изображение, принципиальная невыстроенность кадра, как бы случайные фоны обещают фильм документальный, чуть ли не этнографический; надпись сообщает, что в картине снимались трудящиеся Владимирской и Горьковской областей, то есть непрофессионалы, типажи.

Подлинность во всем — первоусловие. Съемки — естественный интерьер, натура с достройкой и немного павильона — это уже предел допустимой здесь искусственности. Фонограмма синхронная. Метод работы с исполнителями — импровизация.

Как ни свеж, ни полон наблюдений, свидетельствующих о знании и о чувстве современной русской деревни, сценарий кинодраматурга-дебютанта, ученика Е. И. Габриловича Юрия Клепикова,— постановщик решает наполнить его неопровержимой конкретностью.

[1] Еще: «Год спокойного солнца», «История Аси-хромоножки, которая любила одного, да замуж не вышла», «Асино счастье» и другие.

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж»
Сценарий Ю. Клепикова. Постановка А. Михалкова-Кончаловского. Оператор Г. Рерберг. Художник М. Ромадин. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1967.

Группа выезжает в экспедицию в село Безводное Горьковской области. Идет лето 1966 года.

Группа исключительно дружная и яркая. Во-первых, все талантливы. Во-вторых, молоды, всем нет и тридцати. Счастливо, безоблачно, благоуханно, как это лето у Волги с сиренью и жасмином, начало их пути. Уже студенческая (ВГИК, мастерская М. И. Ромма) короткометражка Андрея Кончаловского «Мальчик и голубь» получила крылатого «Бронзового льва св. Марка» в Венеции, а дебют в большом кино — «Первый учитель», снятый им в Киргизии по повести Ч. Айтматова,— выдвинул его в число самых обещающих кинематографистов нового поколения. Недавно вместе со своим другом Андреем Тарковским он написал сценарий «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»)[2]. Тарковский уже заканчивает съемки, а все помыслы Кончаловского теперь в современной русской деревне. Внутренними связями, раздумьем о судьбах России скромная «История Аси Клячиной» соединена для него с монументальным полотном XV века, когда в страданиях и испытаниях мужала русская нация.

Исполнители избраны были по конкурсу: рабочие, колхозники. Первооткрытия здесь нет, конечно. Подмосковную крестьянку Марфу Лапкину, что «сыграла себя» в «Старом и новом» Эйзенштейна, критика окрестила «советской Мэри Пикфорд». Потребность в типаже, в лицах незнакомых, без грима рождается у каждого нового направления. Так открывала путь итальянского неореализма «Земля дрожит» Висконти, снятая в сицилийском поселке с рыбаками. Брессон, Пазолини, Рози, Василий Шукшин и другие часто обращались к непрофессионалам — похоже, это один из законов развития кино.

Однако, отдавая свой фильм местным жителям и погружая в их доподлинную среду отважную актерскую тройку «С» (Саввина, Соколова, Сурин), постановщик вовсе не алкал, так сказать, «посконности», местного колорита, хотя говорят в фильме по-здешнему, с уходящим ныне и приятным для русского уха волжским северным оканьем. При выборе исполнителей ценились не одни лишь органичность и непринужденность, но в первую очередь темперамент, накал чувств, самоотдача. «Это были не актеры, но артисты, артистические натуры — люди, способные к глубокому эмоциональному восприятию жизни»[3],— рассказывает режиссер.

Свести на площадке Ию Саввину — мастера тончайшей филиграни — и ее партнера Геннадия Егорычева, электрика Горьковского автозавода, поистине самородка, «поженить» Любовь Соколову, одну из лучших «портретисток» советского кино, и Ивана Петрова, рабочего из поселка Никологоры, — это было, разумеется, рискованным соревнованием для обеих сторон!

Войдя в фильм, волжане расположились по-хозяйски. Сразу отпали некоторые заготовленные заранее в Москве эпизоды, а появились новые. Пожертвовали, например, традиционной фигурой шумной бригадирши, бой-бабы, ей на смену вместе с исполнителем пришел другой персонаж — бригадир-горбун. Сценарий изменялся на ходу. Сюжет обрастал, история поварихи Аси обретала все более активный фон.

Сама история незамысловатая: Ася любит шофера Степана, разбитного и хамоватого парня, беременна от него. Тот же, что называется, просто «путается» с нею. К Асе сватается городской человек, Чиркунов, вдовец, одинокий. Он любит Асю, готов принять ее с ребенком. Но Ася отвергает и того, и другого. Чиркунова — потому что не любит, Степана — потому что «горда». Сохранившись полностью, как была написана Клепиковым, любовная история вошла в иной контекст. Благодаря новым ярким лицам, героем фильма стало вот это русское село, едва оправившееся после истребительной войны. Следы ее повсюду: в культях

[2] См.: «Искусство кино», 1964, № 4, 5.

[3] Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. М., 1977, с. 127.

инвалидов, в бабьем одиночестве, в памяти людей. Но уже наступил «год спокойного солнца».

Нам открывается жизнь укорененная и прочная, как ни выкорчевывали ее, ни взрывали. Зияет пустыми проемами окон, стынет под снегом кирпичный остов храма, по фасаду начертано маслом грозное «Не курить!» — видно, расположили в алтаре и в приделах склад горючего. Но в красном углу Асиной избы висит в киоте старинная икона, все там же, куда некогда поместил ее прадед, славный капитан Павел Васильевич Клячин — вот и его фотография в деревянной раме. На печке — столетняя прабабка, живые мощи и живые умные глаза, повторяет, спасая от напасти Асю, дорогое дитятко, «Песнь Пресвятой Богородице» в каком-то местном неканоническом причете. Заволакивающее уютное тепло Асиной избы, по сюжету столетнего фамильного жилища Клячиных, не декорации в павильоне, а подлинный дом старика старожила, где Ия Саввина прожила перед съемкой четыре дня.

Разрушена, облупилась церковь, но, как писал Лермонтов, «храм оставленный — все храм». Заброшен погост, но старого деда Федора хоронят по обряду, с плачем — северным, печальным, непоказным. Радио разносит над током мелодию последнего заграничного шлягера, диктор сообщает о приеме в честь де Голля, землетрясении в Ташкенте и вьетнамской войне «современных вандалов». А на празднике урожая бабы затягивают незабытую «Во субботу день ненастный...» Грузовик украшен бодрыми лозунгами из последнего набора, транзистор не умолкает и постоянно грохочет где-то поблизости танкодром, и в гости приходят оседлые цыгане из расположенного рядом цыганского колхоза, — все же сквозь все приметы сегодняшнего, цепко хватаемые режиссером и оператором, проступает извечный ритм крестьянской жизни, череда посевов и жатв, смертей и рождений. Похороны старика, старейшины, и Асины роды, рождение мальчика, роды в поле по старинке — закономерны в фильме, где, однако, ничто не подновляется искусственно и не реставрируется в угоду успокоительной слепоте, не желающей видеть развалин народного быта. Но все-таки жив, жив курилка!

Мир на экране посылает нам толчки резких ощущений, эмоций, их неожиданных смен. Пронизывающую зябкость раннего утра мы словно бы ощущаем сами. И усталость после дня на току, в тесноте вагончиков. Это жизнь северная, суровая. Здесь вечная царица — природа, никакая техника не сумеет совсем преодолеть ее. Природа в фильме не запечатлена, не воспроизведена, а воспета. Летний зной, водная гладь, манящие дали, поля и перелески, вьющиеся дороги с пылью, прибитой дождями, — мерцает, переливается серебряное изображение, кинопоэма о России.

Кончаловский и Рерберг, сознательно пренебрегая многими правилами построения эпизода, разрушая привычные связи между эпизодами, подчиняют композицию фильма логике своего собственного кинематографического письма. Строение фильма музыкально, хотя в нем нет специально написанной закадровой музыки, а звучит только бытовая, сюжетная. Богатая эмоциональная жизнь персонажей, внутренний узор чувств, вязь тонких переливов, нюансов — то, что невыразимо словами. Фильм о простых людях, об их нехитрой жизни и сложен, и изыскан.

Резкая эмоциональная контрастность, явившаяся одной из главных черт молодой режиссуры 60-х (она сближает, в частности, такие разные фильмы, как полнометражные дебюты Андрея Тарковского и Андрея Кончаловского «Иваново детство» и «Первый учитель»), в «Истории Аси Клячиной» обретает благодаря деревенскому материалу некое особое выражение. Тона теплые, красота и свет идут как бы изнутри, постепенно проступают вовне и преображают внешне неприметное, тусклое, может, даже неприглядное.

Так — в общем решении, так — в портретах, которые пишет кинокамера. Три крестьянских лица, три мужские судьбы-монолога вошли в действие вместе с живыми людьми, исполнителями

ролей и дали фильму три несущие опоры.

Рассказ Прохора, бывшего солдата, инвалида с изуродованной рукой, по ходу фильма первый, был записан уже на стадии сценария, два родились в Безводном прямо на съемках. У всех — абсолютно самобытный в своей подлинности и поэтической глубине текст, который не придумаешь — только лишь подслушаешь в говоре жизни.

«Она бинты у нас стирала...», — начинает Прохор, расположившись у

промасленного комбайна рядом со своим заинтересованным слушателем Чиркуновым, тем самым приезжим, Асиным воздыхателем.

Полный неповторимых деталей, этот рассказ о соперничестве двух парней из батальона и их борьбе за благосклонность молоденькой санитарки превращается в повесть о жизни человеческой, о войне и мире, о чужбине и родном доме, о любви. Когда в бою убило соперника, он перед смертью попросил Прохора, остающегося живым, закрыть его с головой, чтобы Она не увидала, как его порвало. «Она» — звучит подобно «Беатриче», «Лаура». Как истинный рыцарь Прекрасной Дамы Прохор ни разу не решается произнести вслух ее имя — это «Она»... И здоровенная Мария, которая легко сдвигает плечом комбайн, не первой молодости мать сопливого Мишаньки, оборачивается ликом поэтическим, женственным — эту нежность улыбки, внезапную задумчивость ловит в грубоватом бытовом поведении своей героини Любовь Соколова, неотличимая от настоящих крестьянок. Истинность глубоких, скрытых под обыденным вечных человеческих чувств, их чистота просветляет заурядное лицо корявого Прохора, словно прибитого к своему комбайну.

Тот же путь проходит в нашем зрительском восприятии горбун-бригадир, образ поначалу, в первых сценах, комедийный, если не отрицательный — сперва похоже, что перед нами долдон-начальник с вечным «давай-давай». Но он тоже рассказывает о своей любви с первого взгляда, взаимной, счастливой, и протягивает фотографию избранницы, пожилой, непримечательной и милой, мы прозреваем в неказистом и суетливом человеке редкую душевность, деликатность, доброту, замечаем, какие прекрасные у него глаза.

И, наконец, третий, поразительный по силе, себя таковой и не осознающей, рассказ старика Федора Михайловича в чайной. Это тоже персонаж реальный, он заменил, войдя в фильм вместе с исполнителем Ф. М. Родионычевым, несколько литературного древнего деда-водовоза Тихомира из сценария.

Старик рассказывает своим слушателям за пластмассовыми столиками с мирными кружками пива, как отсидел он после фронта восемь лет в лагере.

«За что?» — спрашивают. «Да ни за что — восемь годов барабанил до пятьдесят третьего года!» Ни укора в голосе, добродушный смешок: дело обычное, не один он!

Лагерь описывается спокойно, обстоятельно и совсем беззлобно. В частности, старик сообщает, что, дескать, все были под конвоем, а вот такие-то двое были «расконвоированы». И называет фамилии.

Говорили, что случайно побывавшие на одном из первых закрытых просмотров «Истории Аси» родственники одного из упомянутых, много лет безуспешно искавшие его, потрясенные, получили ниточку судьбы. Мы же, забегая чуть вперед, сообщим, что монолог в чайной первым попал под нож цензо-редактуры, был вырезан, а кусок с фамилиями «расконвоированных» пропал без вести и даже в наши дни не восстановлен.

Слеза на светлых, прозрачных, как нетронутая речная вода, глазах старика появлялась, когда он рассказывал о возвращении домой и о встрече с женой, с Нюрой, которую не видел много лет. Опять рассказ подробный, детализированный, как обычно рассказывают о себе посторонним случайные спутники. Кульминация рассказа: «Сидим рядом и молчим. Ну нечего сказать... Буквально нечего сказать...» Старик смахивает слезу. Жизнь прошла врозь.

Три рассказчика, три судьбы, зигзаги, которые вычертил наш век в биографиях этих пахарей, вырывая их из родного села и бросая в пекло мировой войны, в долгие месяцы солдатских перегонов, в тундру лагерного заключения по 58-й — «ни за что». Судьба человеческая, судьба народная — как подходят к русской трагедии XX столетия эти пушкинские слова!

В своей глубинной сути «История Аси Клячиной» — картина о любви в самом широком смысле. Людской разобщенности, «некоммуникабельности» — этим глобальным темам кинематографа 60-х — противопоставлено без всякого пафоса и деклараций людское единение, выкованное в тяжких испытаниях.

В этом смысле особенно важна для картины, для идеи ее и музыкального строя линия Чиркунова, горожанина-вдовца. Редкостный талант исполнителя помог именно в этой роли добиться наивысших эмоциональных «выплесков», кульминаций. Такова сцена в избе Аси — дуэт тончайшей вязи, весь сыгранный на сложнейшем подтексте. Именно в этой сцене, когда Чиркунов решает уговорить Асю ехать с ним в город и пытается ее обнять и уже не может сдерживать чувства, он впервые замечает то, что давно

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Эскизы художника М. Ромадина

«Изба Аси»

«Полевой стан»

видят все кругом, — Ася на сносях. Поразительный по силе кусок роли — фронтовая, кровная «Землянка», которую поет Чиркунов единственной своей слушательнице, кончив дисгармоничным аккордом-надрывом гитары, отчаянием, мольбой и все-таки — надеждой.

Драматическим узором ложится на канву фильма горькая страсть Чиркунова. Не менее захватывают те моменты роли, где этот коренастый крепыш с огромной татуировкой на груди (два сокола — Ленин и Сталин — со всем портретным сходством плаката) молчаливо, поистине «игрою глаз» открывает нам свое одиночество и страстную жажду любви.

Гитара разбита. Боль отвергнутого словно наэлектризовала воздух, передалась другим, и мальчонка Женя помчался по деревне, с криком «бабник! бабник!», заподозрив в Чиркунове Асиного обидчика. А через несколько эпизодов — удивительная втора, женский вариант чиркуновского «надрыва»; немая, без единого слова попытка самоубийства Аси, когда она, бедняжка, не выдержав, готовит себе в клети петлю и, на минуту помутившись в разуме, ложится, как в гроб, в огромный сундук, отгоняя испуганно прибежавших мать и бабку. Великий такт нужно иметь, чтобы сыграть эту сцену так целомудренно, как Саввина и две ее партнерши-крестьянки.

В мире фильма, объемном и многоплановом, история Аси Клячиной обретает смысл фрагмента народной жизни. Фрагмента весьма существенного, ибо в характере героини, какой с безупречной подлинностью типажа и виртуозной артистичностью мастера играет Ия Саввина, подчеркнуты и выделены те качества, которые особенно ценимы авторами в русском национальном характере.

Ася — деревенская праведница, бессребреница, улыбчивая, этакая очарованная душа, счастливая своим особым счастьем. Внешне ее поведение идет вразрез с общепринятым, а по сути опирается как раз на основы жизни, ее окружающей. Правдоподобно ли, что калека Ася, которой с присущей нашему народу прямодушной наивностью все твердят, что она никому не нужна (на деле-то — всем необходима!), отвергает лестное и бесспорно выгодное предложение, а потом, когда и в ее Степане, наконец, просыпается что-то вроде отцовского чувства и даже забота о ней, Асе, она выгоняет его, остается одна с новорожденным? Неправдоподобно с позиций житейского практицизма и абсолютно правдоподобно исходя из характера Аси, чуть-чуть блаженной, которых всегда так любили и считали богом отмеченными на Руси. Ася — пташка на родимой земле (в фильме, начисто лишенном любой символики, есть прелестный долгий план птички-хромоножки, легко скачущей по пашне). Она уверена, что не пропадет, ибо всегда будут нужны ее руки, ловко чистящие картошку. К тому же и родить без мужика на деревне давно уже не тот позор, как в былые года. Многие, большинство без мужиков. Мужики волнами убывали, их угоняли на Беломор и Унжлаг, косили на гражданской, на финской, на Отечественной, больше инвалиды да мальчонки остались. И черты древнего матриархата видятся в могутной силушке Марии, в бабьем царстве Асиного дома, где четыре женских поколения, а мужчины только на фото.

Социологическое, или, точнее, психосоциологическое исследование Михалкова-Кончаловского, максимально внимательного к материалу современности, смыкалось с русской национальной традицией — с прозой Тургенева, Л. Толстого, Бунина. В этом ощущалась страстная жажда национального самопознания, открытия нации на новом витке исторической спирали.

Да, именно так! Картину, только что смонтированную и отпечатанную, крутили в последние декабрьские дни 1966 года на «Мосфильме», в маленьком зале «Искусства кино», на премьере в Доме кино, где ее все-таки успела посмотреть московская художественная интеллигенция, клубный зритель и другая заинтересованная публика. И всякий раз (автор этих строк тому свидетель) затаенная тишина разряжалась очища-

ющими слезами, «братаниями», счастливым чувством приобщения к отчизне, к России. Ибо это было больше, чем еще одна талантливая картина. Это вслед за «Андреем Рублевым» утверждало себя, поднимало голову русское кино. Вот оно, долгожданное!

Термин «деревенская проза» в ту пору еще не стал распространенным, а зачастую и пугающим, это будет позже; еще неуклюжее слово «деревенщик» не замелькало в статьях литкритиков. Но уже опубликованы и «Один день Ивана Денисовича», и «Матренин двор» Александра Солженицына.

В тот же, что и «Ася Клячина», год легкой своей походкой прошла и скрылась, надорвавшись жизнью, успокоилась в могиле, под ветками рябины молодая мать Катерина из «Привычного дела» вологодца Василия Белова.

Уже привязывала сопереживанием и соучастием судьба Пряслиных, многострадальных героев Федора Абрамова. Начинался рассвет и расцвет современной русской национальной прозы, возрождалась русская художественная культура, которая могла бы преградить путь будущему кичливому и самодовольно злобному псевдорусскому бескультурью, с ним приходится нам сосуществовать и сегодня, по прошествии двадцати лет.

После просмотра в волнении нахлынувших чувств я принялась восторгаться фильмом Кончаловского, разговаривая с одним знаменитым кинематографистом старшего поколения. «Ох! — вздыхала я.— Как это прекрасно!» — и вытирала слезы.

Глаза моего собеседника вспыхнули озорным огоньком:

— Советский «Клошмерль»? — заговорщицки подмигнул он. — Все действие у деревенского писсуара?

— Что? Что? — оторопела я...

— Ну «Клошмерль», помните? Каждый выходит и застегивает брюки. Лихо, конечно, но не слишком ли?

— Господь с вами! Здесь какая-то ошибка. Это не сатира, а лирический фильм, драма!

— Тем хуже, если драма развертывается у соответствующего деревянного домика...

Придя в себя от изумления, я узнала, что такие сведения о картине мой собеседник, сам ее не посмотрев, получил не от кого-либо, а от крупного руководителя в тогдашней иерархии кинематографического начальства.

Абсурд, нелепость! Дорого обошлись они киноискусству, однако! Что же было в действительности? А то, что в эпизодах полевого стана (декорации на натуре) среди жилых вагончиков, где ночуют работающие на току, действительно мелькнул на заднем плане злополучный домик, всем нам прекрасно знакомый по нашему российскому пленэру.

Так создавалось «мнение» о картине. Так оно зарождалось неведомо где, летело по проводам «вертушек», переползало из начальственного кабинета в кабинет. И ломались хребты, труды гибли.

Доводом для закрытия фильма в годы застоя часто становилось самое нелепое из возможных, безумное, вовсе далекое от намерений авторов обвинение — этакий вот «дощатый сортир».

В комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (об этом рассказал недавно ее постановщик Э. Климов) пионеру Косте во сне мерещились похороны обиженной им и посему умершей с горя любимой бабушки. Тут усмотрели камуфляж якобы чаемых похорон Хрущева (никто другой, как сам Хрущев, разрешил задержанную картину, старались запретить прилипалы)!

Мобилизовать свой глаз на сыск и вычитывание крамолы, сладострастно впиться в пустяшную незначащую деталь, «расшифровать», сообщить, сигнализировать, пересказать на ушко, пускать по людям и учреждениям — как это было в обычае!

Конец кинематографических шестидесятых полон, как и дальнейшие семидесятые, нелепых и абсурдных поводов для какого-то «верховного» недовольства, чаще тайного, которое передавалось по телефонам по большей

части анонимно. Верно замечено в недавно опубликованных материалах «Застава Ильича» — урок истории», что картина Хуциева явилась уже в начале десятилетия поводом для кампании и позволила «отработать механизм запрета в новых послесталинских условиях» («ИК», 1988, № 6, с. 96). Наша же милая, светлая «История Аси Клячиной» с ее злополучной сельской архитектурой, отпечатавшейся на сетчатке чьего-то дурного глаза, по сути дела, завершала мартиролог шестидесятых.

в должность Ф. Т. Ермаша, поначалу покровительствовавшего талантам. Пятилетняя пауза была губительна, а сегодня мы знаем — смертельна — для импульсивной, переполненной замыслами, бьющей, как родник, натуры гения кино. Там, в бесчеловечной травле «Рублева» исток и пролог ранней смерти того, кого природа и генетический код готовили, как весь горный кавказский древний род Тарковских, к долгожитию.

Заставили замолчать Киру Муратову

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Ася — И. Саввина

Именно рубеж 60—70-х, время Асиной трагедии, если всмотреться в хронологию и факты, явился для кинематографа жестокой порой. Только и исключительно героическими усилиями нескольких благородных художников и общественных деятелей семилетняя эпопея вымаривания и вылеживания «Андрея Рублева» (с циничной продажей во Францию в 1969-м) завершилась все-таки выходом картины на экран в предновогодние дни 1971 года. Но сам Андрей Тарковский находился в простое вплоть до запуска «Соляриса», кстати, разрешенного благодаря смене кинематографического начальства, уходу А. В. Романова, чья личная вина перед Тарковским велика, и вступлению

и Сергея Параджанова, была почти сведена на нет мизерным числом фильмокопий, четвертой категорией и ограниченным прокатом драгоценная, подобно старинному серебру с чернью, «Мольба» Тенгиза Абуладзе, через двадцать лет удостоенная Ленинской премии. Россыпью мелких, злобных вырезок-купюр цензурного и эстетического толка были искажены почти до невнятности экранного варианта «Дневные звезды» Игоря Таланкина, а ведь картина прокладывала свои пути поэзии на экране. Это далеко не все имена и названия.

Но вернемся к нашей «Асе Клячиной». В феврале 1967-го картину повезли на зрительскую и общественную

апробацию в Горьковскую область — два обсуждения состоялось в районном центре Кстово и в Сормовском Дворце культуры. Выехали многие члены группы, в их числе Ия Саввина, постановщик и несколько «болельщиков», преданных друзей картины, среди которых были редактор Э. Ошеверова и молодой кинокритик А. Липков, ныне опубликовавший свои тогдашние записи.

Это был шок, удар. Картину не приняли.

мир увидит, как красив наш народ, какая у него широкая душа, услышит волжскую речь, плавную и протяжную, как река Волга», — говорила Т. Рукомойникова, и с ней, конечно, согласился бы каждый из нас, зрителей первых московских просмотров. Но в подавляющем большинстве выступлений звучали обиды, абсолютно стереотипные, если принять в расчет господствующие вкусы, отношение к искусству, распространенные у нас, в обширном российском регионе: искусство-де не вос-

«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Чиркунов — Г. Егорычев

Между тем, если спокойно разобраться (а это важно для выяснения истины), шок возник только из-за неопытности и прекраснодушия москвичей, слабо знающих эстетические взгляды и вкусы киноаудитории (социология успеха еще только формировалась, в представлениях о зрителе царил полный идеализм).

Заметим, что истинные ценители, люди с «адекватной реакцией» (как определяют теперь социологи этот тип), по преимуществу сельская интеллигенция, учителя, молодежь, такие же «артистические натуры», как и их земляки, снимавшиеся у Михалкова-Кончаловского (кстати, выступали и они),— все отлично поняли, оценили. «...Весь

производит действительность, а, наоборот, творит некий расцвеченный, желаемый ее вариант. Недаром поминали и противопоставляли «Истории Аси Клячиной» незабвенных «Кубанских казаков» и уверяли, что вот там-то жизнь тружеников села показана замечательно! Обижались: что же у вас колхозники все в полевом да в грязном, у них что, надеть нечего? А зачем столько людей с физическими недостатками да инвалидов? Где механизация? Комсомольские собрания?

В этих оценках, согласно которым фильм становится чем-то вроде почетного президиума на торжественном собрании, в этой всеобъемлющей зрительской эстетике приписок не было ни-

чего ни удивительного, ни, строго говоря, опасного для картины. Точно такие же, слово в слово, претензии выслушали авторы, скажем, «Председателя». Мне лично довелось присутствовать на первом обсуждении фильма А. Салтыкова в одном из дворцов культуры поблизости от Можайска, где фильм снимался. В зале лютовали, кричали: все — вранье, нет у нас таких грубых, некультурных, оборванных председателей, как Трубников (тоже, кстати, инвалид). А Шукшин? Разве не он жаловался: «Требуют. Требуют красивого героя... «Одна ругань! Писатель». Мать моя не знает, куда глаза девать от стыда»[4].

Так что ничего особенного не произошло ни в Кстове, ни в Сормове. И даже на обсуждении картины в том же феврале 1967 года в Доме кино, где артист Сергей Столяров заявил, что с народом, показанным в картине, мы бы до Берлина не дошли. То, что исполнители «Истории Аси Клячиной» — живые фронтовики, «тертые победители», что на груди у них медали за взятие Берлина, — нимало не смутило оратора.

Страшно было другое: пришедший в действие тайный начальственный механизм запрета. Фильм вдруг куда-то исчез. Прекратились просмотры. Говорили, что Госкино ждет все новых и новых поправок. Негодовали секретарь Горьковского обкома Катушев, председатель КГБ Семичастный. Последний в одном из своих публичных выступлений осыпал картину и ее постановщика громогласной бранью. Это многие помнят. Похороны, рассказ старика в чайной, попытка самоубийства Аси в клети — тоже пошли под нож. Как и роды.

Так и сошла на нет, была посажена в полочную тюрьму страдалица «Ася Клячина». В 1969 году мне удалось выписать в Институт истории искусств фильм, отпечатанный в смехотворном количестве копий (одна? две? три?) под иронически звучавшим названием «Асино счастье». Впечатление было такое: вещь, сшитую лучшим портным из прекрасного материала (скажем, шинель Акакия Акакиевича) изрезал какой-то сумасшедший и сшил как попало.

Что же произошло на самом деле? Может, ныне, как факт истории, мы способны реконструировать ход событий и найти виновников, понять истинную логику запрета? Ведь сказано — все тайное станет явным.

Передо мной архивное дело фильма[5].

Здесь бережно свернута хроника рождения шедевра. Учебная работа слушателя Высших сценарных курсов Юрия Клепикова «Год спокойного солнца», 1963. В сценарии-дебюте молодого драматурга уже есть основа картины: акварельный, нежный облик героини, рядом со скромной Асенькой двое мужчин: сельский шофер и горожанин, яркие и живые вторые фигуры, неотделимый от «треугольника» фон колхозной бригады. И все залито неярким, щадящим северным солнцем.

Литературный сценарий 1964 года. Замысел растет, текст чистится. Печатный экземпляр режиссерского сценария — 1966 — утвержден к запуску в производство за подписью председателя худсовета III творческого объединения М. Ромма.

И уникальный, бесценный сам по себе художественный документ: четыре толстых альбома «инфолио». Это режиссерская раскадровка будущего экранного творения. Сотни рисунков-кадриков Михаила Ромадина, художника фильма: черная тушь, подцветка — это ли не золотой фонд? И рукописный текст постановщика — фактически «модель» живой картины, надежный к ней трамплин! Вот уж раздолье для изысканий о том, что «алгеброй» обеспечивается гармония!

И дальше — выход на натуру, экспедиция. Все в радостном, задорном темпе, когда дело спорится и словно бы на добровольной привязи удача. Фактически почти весь фильм сняли за период сбора урожая. Начало работы

---

[4] См.: Шукшин В. Нравственность есть правда.— В кн.: «Искусство нравственное и безнравственное». М., 1969, с. 140.

[5] Архив «Мосфильма», № 1014, 52, 6.

над картиной — 1965, а уже 21 декабря 1966 помечено окончание производства, 30 декабря — акт о выпуске (10 частей, 2784 м), небольшие поправки, предложенные студией, а вот и «Заключение Художественного совета творческого объединения «Товарищ»:

«В результате поразительного эффекта от сочетания профессиональных и непрофессиональных актеров, крупного и своеобразного таланта режиссера А. Михалкова-Кончаловского, пошедшего на эксперимент, высокого класса работы оператора Г. Рерберга и художника М. Ромадина, мастерства звукооператора Р. Маргачевой — получилась картина не просто хорошая и даже отличная. Родилось произведение принципиально новое в нашем кинематографе».

Это до 1988 года было единственной «рецензией» на фильм.

Переписка с Госкино тоже, так сказать, в «порядке нормы»: брюзгливый тон, указания по всем мелочам — не более! Сценарная редакционная коллегия отмечает ряд неточностей монтажа, нарушающих общую стилистику фильма, и предлагает режиссеру продумать сокращения и монтажные поправки в сцене «первого хлеба», сцене похорон, родов Аси, в финале картины.

От 17 января 1968 года за подписью начальника Главка по производству художественных фильмов Ю. Егорова короткая бумажка о том, что произведенные поправки «не удовлетворили».

Пожалуй, и все. Архивные документы не говорят правды о том, как и почему картина не только была полностью исключена из обращения, но запрещены были любые упоминания о ней. Запрещены по так называемому «телефонному праву». Ни в одном каталоге не найдете вы ни «Истории Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», ни «Асиного счастья». Откройте «Кинословарь» — энциклопедическое издание 1986 (!) года. И там вы ни в одной персоналии, ни в индексе этих названий не встретите. Нет такого фильма у Михалкова-Кончаловского (благо он сам-то попал в кинословарь каким-то чудом!). И у Клепикова нет такого сценария, у Саввиной — такой роли, у Рерберга, Ромадина — таких работ. А ведь все это — вехи на каждом пути.

Много воды утекло с тех пор, и многое переменилось в нашей жизни.

Двадцать один год разделил две премьеры «Истории Аси Клячиной»: ту, в декабре 66-го, не состоявшуюся публично, но истинную, духовную, и нынешнюю, в декабре 87-го, торжественную и уважительную с ее поздней и восстановленной справедливостью. Нас подвели к зрелости уроки новейшей российской истории, горечь трагических прозрений и боль разочарований, призраки надежд, все новые программы, тезисы и лозунги, кампании, торжества, потери, период быстрых смен индивидуальных правлений, разоблачения, назначения, скепсис, новые очарования, реставрированные биографии и непоправимо сломленные судьбы, урон, утечка, усушка, утруска, неуклонная кривая вниз всего хозяйства и материальной жизни. В панацеях будущего всеобщего благоденствия русской деревне принадлежало, понятно, важное место. О ней продолжали (уже после «соревнования» с американским штатом Айова по производству мяса и молока) громко и охотно говорить, объявляли сроки, даты, способы расцвета. А она, судя по состоянию сельхозпродуктов, все таяла, хирела, уходила под землю, зарастала лопухами или превращалась во что-то неведомое иное, мутационное, что тогда еще фиксировала деревенская проза Василия Шукшина, а ныне тщатся понять и изучить экономисты, социологи.

Сегодня в «Истории Аси Клячиной» предстает на экране своего рода благолепие, едва ли не идиллическое «ретро» тогдашней сельской жизни.

Пусть немноголюден ток, но как охотно и споро все работают, сколько молодежи, и зерно льется рекой! Ася чистит на колхозную уху аж стерлядь, и в котел под ловкими руками поварихи прыгают живые серебристые куски с позабытыми теперь гребнями острых плавников. Ну и что, если Чиркунов везет в деревню город-

ской гостинчик — сушки на веревке, разве это ложь? Ведь сегодня сушки стали дефицитом и в Москве.

Благодатное село Аси, Асин двор, резные ворота — сумели ли мы вас сохранить! Ну а создатели фильма, герои, участники?

...Под прожекторами Дома кинематографистов стояла на сцене группа, что называется, двадцать лет спустя. Улыбалась прелестной своей улыбкой совсем не изменившаяся Ия Саввина, ее встретили овацией. Поседевшие, но с молодыми глазами, излучающими талант, стояли тогдашние дебютанты, ныне ведущие мастера кинематографа, крупные и самостоятельные художники, славные маэстро Юрий Клепиков, Георгий Рерберг и Михаил Ромадин. Здесь были все, кто отдал картине жар души и кто несет на сердце рубец обиды за Асино несчастье: режиссер Мария Заржицкая и редактор Ада Репина, и Люба Соколова, и исполнители ролей главных и эпизодических, труженики Горьковской и Владимирской областей, которые приехали в Москву ради этого вечера. Двоих унесла смерть за эти долгие годы, все остальные, нарядные, в праздничных костюмах, орденах и медалях, принимали заслуженные ими поздравления, аплодисменты и цветы.

Андрей Михалков-Кончаловский прилетел на премьеру издалека. Он, правнук Василия Сурикова, внук Петра Кончаловского, сын Натальи Кончаловской и поэта-лауреата, бессменного функционера СП Сергея Михалкова, он, выпускник ВГИКа, мастерской Михаила Ромма, вот уже около восьми лет как пополнил ряды профессионалов Голливуда. Что же — не он первый из слуг русской музы в рассеянии. По утрате талантов мы чемпионы.

Кончаловский пересилил Фортуну, вписался в Голливуд, как ни трудно достается это русскому человеку с его принципиально иным генотипом, алгоритмом, темпоритмом и всем прочим. Он преуспел, в чем можно было и не сомневаться, имея в виду талант, ум и творческую культуру этого истинно «русского европейца». Но на родине он оставил свое заветное создание, свою «Историю Аси Клячиной». «Дома стены помогают» — гласит известная русская пословица. Стены Асиной избы — особенно хорошо, потому что ни один из последующих фильмов, снятых и на «Мосфильме», и в Америке, ни шумно известные, многажды премированные «Романс о влюбленных» и «Сибириада», ни даже задушевный, тончайший чеховский «Дядя Ваня», ни, конечно, голливудский цикл не достигли качества «Аси Клячиной».

Конечно, радостно, что изуродованный перекрой «Асиного счастья» бережные руки возвратили к первоначальному благородному контуру «Истории Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Конечно, прекрасно, что светло прошла премьера. Фильм выпущен на союзный экран — замечательно! Его оценили знатоки, критики поставили ему высшие баллы по шкалам своих оценок — отлично! Его наградили Главным призом Всесоюзного фестиваля в Баку в апреле того же 88-го. Его выпустили и за границу, отправили на фестиваль в Западном Берлине, на другие смотры и форумы.

Но не случайно в реакции профессиональной среды в Доме кинематографистов, у публики, в том числе и самой лучшей, так сказать, «кинофильской», преобладало благоговейное и почтительное, но спокойное восхищение. «Это — классика»,— таков был вывод общественного мнения.

Так наша драгоценная, тихая, светлая, как северные воды, «История Аси Клячиной» попала сразу в классику, минуя весь эффект сиюминутного, актуального события. Вместо последнего оказалось «белое пятно». Разумеется, влияние ощущалось в последующих исканиях кинематографистов. Скажем, сравнив шукшинскую ленту «Живет такой парень» и более поздние фильмы, легко увидишь в них Асин след. Но фактом тогдашней живой жизни русского искусства картина Михалкова-Кончаловского из-за вышеописанных причин сделаться не могла. И это безжалостный и преступный удар не только по творцу, но и по всей нашей культуре.

Александр Свободин

Другая жизнь «Крейцеровой сонаты»

...В году, должно быть, тридцать девятом в Октябрьском зале Дома союзов давались литературные концерты. Несколько раз я слушал в этом зале известного чтеца Сурена Кочаряна, исполнявшего «Крейцерову сонату». Интерес публики, помимо высокой уже в то время репутации артиста, обострялся еще и тем, что перед началом концерта на невысокую, почти домашнюю эстраду выходил Николай Николаевич Гусев, бывший секретарь Толстого. Он становился близко к краю подмостков, лукаво взглядывал в зал и негромко начинал.

Николай Николаевич был натурой таинственной. По свойственной всем нам аберрации времени он представлялся, в особенности нам, юным, пришельцем из прошлого, почти геологически отдаленного от нас, в котором он жил, разговаривал, гулял с самим Львом Толстым. Это было неправдоподобно. Относительность времени мы познаем, лишь прожив его.

В детстве и юности я знал многих еще живших тогда людей из окружения Толстого, его родственников. На них всех лежал отсвет громадной и, сказать правду, в громадности своей еще до конца не познанной нами личности.

«Крейцерова соната» (по одноименной повести Л. Толстого)

Сценарий М. Швейцера. Постановка и режиссура М. Швейцера и С. Милькиной. Оператор М. Агранович. Художники И. Лемешев и В. Фабриков. Композитор С. Губайдулина. Звукооператор Е. Федоров. «Мосфильм», 1987.

Когда на экране в фильме «Крейцерова соната» появился автор — это был артист А. Трофимов из театра на Таганке,— я вспомнил этих людей. На нем был этот свет. Он излучал его. Свет сочувствия к другому человеку и милосердия, то есть тех именно качеств человеческих, которые долгие десятилетия мы воинственно и крикливо отрицали.

...Гусев говорил, как была встречена современниками повесть, о том, какой тайфун мещанского лицемерия обрушился на ее автора, посмевшего вторгнуться в ту область, куда вход в «приличном обществе» запрещен.

С тех пор прошло пятьдесят лет.

Написав такую фразу, внутренне содрогаешься. Эта мера времени — не мелкий камушек отдельной жизни, это уже сама история.

●

Невозможно размышлять об этом фильме, оставаясь в жанре обычной рецензии. Уровнем мысли он выходит за пределы кинематографа, дает основания для раздумий о современной общественной нравственности, о Толстом не только как о социальном критике, но и социальном провидце, об основателе философии самоусовершенствования человека. Многим казалось, что она изжила себя, не успев родиться, в силу своей утопичности, но сегодня, может статься, она есть то самое, за что следует ухватиться в мечтах о «новом мышлении».

Нас со школы сопровождал назойливый тезис об «ограниченности» Толстого, о его «кричащих противоречиях». Но прошедшие полвека с их трагическим и кровавым опытом показали, «кто есть кто» в рядах политических и духовных лидеров. Может быть, пришло время больше говорить не об ограниченности, но о безграничных духовных возможностях Толстого в его проникновении в человека! Может быть, сегодня, когда мы не без опаски обращаемся к «рассекреченным» надсо-

«Крейцерова соната». Позднышев — О. Янковский

циальным концепциям Вернадского о роли человека и его деятельности в судьбе земли как космического тела, самое время поразиться тому, как двигались навстречу друг другу эти два свободных ума. Именно сегодня, когда политический лидер страны все чаще обращает внимание на примат общечеловеческих ценностей и интересов над классовыми.

Конечно, не все зрители фильма к такой умственной работе готовы — тут, разумеется, ни вины, ни беды их нет. Фильм достигает своей цели как мощное художественное произведение кинематографа.

Обыкновенная зрительница говорила, выходя из кинотеатра, другой: «Понимаешь, это все по делу, в нем, в этом фильме, нет переходов... ну переходов, пустых мест, все по делу...»

Это «все по делу», «нет переходов», то есть кантиленность действия, музыкальная, ритмическая непрерывность фильма, достойны изучения — тут у режиссера множество находок, есть и устоявшиеся приемы, которые он совершенствует из фильма в фильм.

Экранная версия «Крейцеровой сонаты» обращает нас к социальной психологии сегодняшнего общества, к неисчерпаемой проблеме отношения полов. Толстой, вследствие свойственного ему максимализма мысли, соединенного с непреоборимой страстностью натуры, ставит эту проблему предельно обнажен-но. Прежде всего не щадит он и самого себя. С себя, по сути, и начинает.

Отбросим укорененное в нашем обиходе ханжество, перечислим лишь поставленные повестью проблемы. Если мы этого не сделаем, то уподобимся представителям современного автору «приличного общества», представленным в эпизоде иронического пролога фильма.

— Что за сюжеты выбирают нынешние писатели! — возмущается полнотелая дама, держащая в руках книжку (Л. Федосеева-Шукшина). Дама окажется матерью героини и в сцене «У портнихи» будет талдычить, что нынешнему мужчине в женщине нужно только тело, тело и тело...

«Раздвоение» персонажей, появление их в виде «лиц от автора» (автора фильма) Михаил Швейцер практиковал и раньше, в «Маленьких трагедиях». Порой это казалось слишком умозри-

тельным, порой совершенно органичным. Именно таков эпизод «У портнихи», которого нет у Толстого.

Повесть — одно из проявлений героической борьбы Толстого за свое духовное «Я». В последние пятнадцать лет своей жизни он вел непрерывную (убежден — в буквальном смысле непрерывную) войну с последним, еще не побежденным бастионом «животности» в человеке.

Он сражался с дьяволом плоти уже в «Войне и мире», противопоставив духовное (Андрей — Наташа) плотскому (Наташа — Анатоль — Элен). Он продолжал сражение в «Анне Карениной» и в «Воскресении», вел настоящую осаду своего врага в последних сочинениях. Тут и «Крейцерова соната», и «Дьявол», и «Отец Сергий»... Да и в сцене свидания Лизы и Феди Протасова в «Живом трупе» бес плотской страсти разрывает на миг респектабельные одежки морали.

Толстой страдал, мучался этой борьбой. Муки отражены в его дневниках. Он, богоборец и богостроитель, очистивший и объяснивший Евангелие, поднявшийся на вершины, на какие могли подняться лишь единичные представители рода человеческого, он, создатель целостной системы христианской жизни, он, по собственному признанию, «человек, отрицающий весь современный строй и прямо заявляющий об этом», при жизни сделавшийся одним из центров духовного притяжения цивилизованного мира, проникший в тайное тайных побуждений человека, он, Толстой, не может победить дьявола плоти!

Думаю, ничто так не угнетало его самолюбия, как осознание этого факта. Если говорить на современном языке, проблему секса и всего производного от него он поставил раньше Фрейда и в иной плоскости — нравственной.

А проблему ревности — как проблему ложного права собственности одного человека на другого, а вовсе не как драму обманутого доверия, как гениально заметил Пушкин, размышляя о шекспировском Отелло.

Будучи в ярости от всесилия полового инстинкта, он впрямую связал с ним фатальную бездуховность отношений мужчины и женщины, живущих в нормальной (а по Толстому — в аморальной) половой связи. Он отказал этим отношениям даже в малой толике поэзии, признав лишь удовольствие от удовлетворенного инстинкта.

— Пока женщина не перестанет смотреть на себя как на предмет вожделения мужчины, она не может быть свободной! — так в его устах прозвучала проблема женской эмансипации. Он и животных поставил выше людей, по-

«Крейцерова соната»

скольку первые совокупляются лишь для воспроизведения потомства. Он считал, что в идеале люди должны прийти к полному запрету плотских отношений. Ему возражали: но тогда не продолжится род человеческий!

Ах, не продолжится род человеческий? Но об ответе его — несколько позже...

И тем не менее, «Крейцерова соната» приблизилась к нам, а вернее будет сказать,— мы, общество, его моральное состояние интенсивно корреспондируем с толстовской повестью.

Заметнее зыбкость семьи, возросла отчужденность детей от родителей. Возросло сибаритство детей в связи с ослаблением внутрисемейного кодекса. Пороки «приличного общества», бичевавшиеся Толстым, характерны ныне и для вполне трудовых слоев населения. Нас не обошла сексуальная революция, и разве что страх перед СПИДом в состоянии в будущем как-то уменьшить обыденную беспорядочность половых отношений.

Эмансипация женщин подошла к противоестественному полному уравниванию полов (женщины-штангисты, женщины-футболисты не более чем модификация женщины-такелажницы, дорожного рабочего). Взрыв массовой молодежной рок-культуры связан с высвобождением животного энергетического ресурса в юном человеке. Наркомания, проституция, в том числе организованная, до которой еще не добралась наша гласность... Таков далеко не полный перечень нынешних реалий, позволяющий читать «Крейцерову сонату» не как трактат о нравственном идеале, но как крик тревоги за живых людей, за их нынешнее общество.

Титаническая борьба плоти и духа — вот тот огонь, что горит в глубинах толстовской души и придает этой «дидактической» повести волнующую вибрацию страсти. Ее-то, эту вибрацию, эту дрожь страсти, удалось передать в фильме.

●

Путь фильма — путь от трактата к жизни.

С первых кадров начинается как бы растворение Толстого-моралиста в Толстом-художнике.

Вглядимся в вагон, в то, что происходит в вагоне. «Общество» у Толстого — разговоры «дамы», «адвоката», «купца», «приказчика» — публицистическая экспозиция, прием, нужный автору для классификации взглядов современного ему общества на семью, брак, любовь...

Сразу же начинается смещение, то самое «критическое переосмысление» одним искусством другого, о чем нам еще предстоит говорить.

Язык кино — хочет того режиссер или не хочет — предполагает очеловечивание любого литературного приема. Перед нами не персонифицированная коллекция «взглядов», но собрание реальных людей, их диалог, их борьба, наконец, их биографии!

«Дама» — А. Демидова. Какая ирония, какой скепсис по отношению к «купцу» с его заскорузлыми взглядами, с его непробиваемым ретроградством. Она что-то рисует, на листе, кажется, портрет купца набрасывает:

— Какой брак без любви, это ведь только животных можно спаривать, как хозяин хочет, а люди имеют свои склонности, привязанности...

Начинается жизнь. Мы, зрители, вдруг понимаем, что это она о себе, а не вообще. И склонности имела, и привязанности, да вот как-то все мимо... И будущее ее явственно. Сварливая, старая, так и не создавшая семьи и все толкующая об эмансипации, как «маман» дяди Вани из чеховской пьесы. Жалко ее...

А «купец» — М. Глузский. Неповторимый, *этот* купец. Излагает нечто реакционное, враг прогресса — образованные слишком стали! Сказано: да убоится жена мужа своего! Не любит? Небось полюбит! Не верь лошади в поле, а жене в доме! Вот его сентенции. И чем дальше он их излагает, тем... симпатичнее нам становится! Парадоксы киноязыка?

А когда купцу бросают убойный аргумент: а как же гульба купеческая на «ярмарках»? Он отвечает: то другое. Твердо и неколебимо. То *другая* жизнь.

Какая другая? Две морали? А уж понимайте как хотите, да только вот так. И уходит из вагона непобежденным.

Жизнь обаятельнее притчи!

Режиссура уравнивает вагон с «домом». В прозе важен рассказ, в фильме — показ. Происходит еще одно смещение. Здесь не только разговоры вагонного, случайного общества. Здесь, еще до первой реплики Позднышева — вся гамма его страданий, его мучений. Олег Янковский потрясающе реально воспроизводит эту муку своего героя. Он курит, то встает, то садится. Его быстрые взгляды, его мимика, его нетерпеливый жест передают его отношение к разговору, которого он не приемлет потому, что за ним, за Поздышевым,— трагедия. От взгляда к взгляду нарастает его внутреннее раздражение. Тут драматургия взглядов. То, что Станиславский называл «предыгрой». Последний взгляд героя перед первой репликой уже взгляд почти сошедшего (сходящего на наших глазах) с ума человека. Никогда еще, по-моему, Янковский не поднимался до такого уровня.

И молчаливо слушающий его и других человек, ничего не говорящий, но все более собирающий наше внимание,— автор. Он заметил бессловесную драму, он уловил страдание незнакомого ему пассажира. Лицо его выражает заинтересованность, потом понимание, потом сочувствие, сострадание.

Каждый, даже закоренелый преступник, должен иметь человека, которому он может рассказать свою жизнь. Есть люди, в чьем присутствии другие раскрываются, поворачивают к ним лучшую, еще не умершую сторону своей души. Сыграть такого человека — самое трудное. Тут личность актера работает куда в большей степени, нежели в иных обстоятельствах. И видимо, в «Крейцеровой сонате» режиссер поставил исполнителя в такие условия, дал ему такую задачу, которые позволили обнаружиться, проявиться его душе. (В фильме «Мертвые души», где тот же А. Трофимов играет Гоголя, эти условия, на мой взгляд, создавались не всегда.)

Трофимов и Янковский сыграли, точно «пролог» в старинном театре, последующую драму еще *до* первой реплики героя. Повесть из прозы переместилась в драматургию.

И, наконец, первая реплика!

— Какая любовь освещает брак?

— Истинная,— отвечают ему.

— А что такое истинная любовь? — следует вторая реплика.

И с этой репликой действие переходит в иной жизненный пласт. До нее пассажиры коротали время. После нее мы вступаем в пространство трагедии. Напряженность возрастает, «монтажа аттракционов» не видно. «Все по делу», как сказала зрительница. Покатилось, повело! Лицо героя то освещается, то затемняется. Поезд проходит мимо станции, свет фонаря дробится окнами вагона. Тьма — свет, тьма — свет на лице героя. Светом обретенной им истины звучит его третья реплика:

— Нет любви на всю жизнь, нету!

Вагон — маленькая вселенная. Он живет своей жизнью. Трагедия приближается к нам с двух сторон. Нас влечет к кровавой развязке поезд (и не только этот вагон, где действие происходит в настоящем, но и тот, что внутри рассказа, вагон, который везет Позднышева домой из уездного городка, когда ревность его достигает разрушительного предела).

Чай заваривают, звуки воды, свисток кондуктора на перроне, начинающийся и убыстряющийся стук колес... фонограмма фильма — сильнейший и продуманный инструмент воздействия. Симфония бытовых звуков, становящихся символами, но остающихся бытовыми звуками.

Неотвратимость развязки и то дальняя, то приближающаяся зримая ассоциация (пошлость, инерция, механическое нечто в отношениях мужчины и женщины) — большие колеса паровоза, соединенные рычагами. Колеса вращаются, рычаги ходят взад и вперед, взад и вперед под популярный в то время канкан Оффенбаха, блистательный сам по себе, но ставший знаком неистребимой низкопробности... Рычаги паровоза и канкан — тра-та-та-та-та-та-та...

Они, эти колеса, будут врезаться в ткань фильма, каждый раз вызывая чувство опустошенности. Ведь это же язык немого кино! Ученик Эйзенштейна ощущается сполна.

А навстречу поезду летит к ужасному финалу история жизни Позднышева. Так, на встречном движении выстроена драматургия экранной версии.

Однако, прежде чем свершиться ужасной развязке, автор фильма — я думаю, это подлинная находка — введет в действие пошлый парафраз ее. И опять это произойдет в вагоне. В том, который внутри рассказа Позднышева. Сцены этой нет у Толстого, но у него вы почти всегда найдете аккомпанирующую главному действию параллельную историю, сопоставление. Здесь это история «попутчика».

В станционном буфете на пути домой Позднышев знакомится с ним. Мятый, грязный, пьяненький, трепливый... А история его, которую он с упоением, даже с восторгом рассказывает, как две капли воды похожа на его, Позднышева, историю. Об измене жены, о том как он, муж, «накрыл» их... И с подробностями, и смакуя, с недержанием речи! Кажется, что крошки летят из его рта и слюна брызжет. Артист А. Вокач превосходно ведет эту роль, призванную «снизить» главную драму. Этот эпизод возвращения домой Позднышева почти пародиен по отношению и к дому Позднышева, и к картинам «приличного общества». Какая-то разлюли-малина, пьют, поют. «Гуляют», одним словом...

●

Но кто же она, героиня и жертва?

Актриса Ирина Селезнева — открытие фильма. Жена Позднышева скромна и обворожительна. Чуть порочный взгляд огромных глаз, страстность и вместе сдержанность хорошо воспитанной женщины из приличного общества. Ее непрерывный, то звучащий, то молчаливый — взглядом, жестом, ритмом — диалог с мужем передает нам вначале обыденную драму непонимания друг другом партнеров в браке.

Как это ни парадоксально, но главное, чем фильм захватывает, чем берет современного зрителя, не в кровавой развязке, не в исключительности «истории». Финал «Отелло» вовсе не для этих людей! Убийства могло бы и не быть, но драма все равно бы состоялась. Обыденная, ползучая драма многолетнего повседневного непонимания и отчуждения, происходящая в миллионах семей.

В отношениях мужчины и женщины Толстой замечал «пограничные ситуации». Он писал о них куда раньше, чем появилась философия экзистенциализма. Внезапная перемена знаков в этих отношениях буквально манила его!

Левин, так добивавшийся любви Китти, получив ее согласие, вдруг замечает, что на миг исчезает «материя любви». То же происходит с Андреем Болконским, на мгновение увидевшим Наташу без поэтического флера.

В фильме дана история накопления отчужденности между женой и мужем. Селезнева и Янковский с поразительной точностью разыгрывают ее. За ними следишь, как за героями жгучего детектива. Градации взаимного раздражения столь знакомые, надо полагать, всякому человеку, имеющему мало-мальский опыт семейной жизни, столь детальны, столь верны, что от этого нельзя оторваться!

Он сидит в кресле. Она видит качающийся носок его ботинка. Это качание ее безумно раздражает. Она хочет подавить это в себе, но не может.

Он замечает, что это ее раздражает, и в нем поднимается ответное раздражение.

Цепная реакция продолжается.

— Как можно каждый раз ронять пепел на скатерть! — кричит она.

Он за столом. Читает газету. Вдруг опустил ее. Его раздражает ее присутствие.

— Нет, ты почитай еще, почему же ты бросил читать! — она чувствует, что он оставил чтение из-за нее, и не может этого перенести.

...А начиналось, как водится, так поэтично.

Он желал эту девушку, полагал, что лучшей кандидатуры для будущей хозяйки дома ему не сыскать. Проходит воспоминанием белый фильм их начала.

Стандартный каскад ухаживания, прогулки по лесу, в тумане спрятанного солнца. Шаловливые пробежки, объятия, поцелуи. Лодка, романс: «Не уходи, побудь со мною»... Венчание, свадьба, белая фата. Она прелестна, ее чистота неотразима. Свадебное путешествие, белая Италия. И вдруг, проснувшись утром в сказочном венецианском, а может быть, неаполитанском отеле, она чувствует, что несчастна...

Толстой дал своим героям нечто исключительное. При растущем отчуждении их страсть растет. У них полное сексуальное совпадение. Но каждый раз после удовлетворения страсти возрастает и их взаимная ненависть.

В фильме не акцентируются эти «качели». Из огня постели в полымя ненависти режиссер своих героев не кидает. Однако раздражение героя нарастает. В жену летят предметы. За спиной Позднышева в его кабинете — ковер с коллекцией кинжалов. («Ружье» уже висит на стене!)

●

Известный эстонский социолог академик Наан писал о том, что мужчины и женщины составляют два разных человечества и до конца не могут понять друг друга. У них не может быть адекватного отношения к окружающему миру. Однако им доступно сверхпонимание друг друга.

При исполнении обеими сторонами норм поведения, выработанного человеческой культурой, возникает та осознанная необходимость, на которой держатся и укрепляются семьи.

Позднышев образован, но некультурен. Янковский внешне дает его отточенно воспитанным, «комильфо». Но внутренне он не поднялся на ту высшую ступень культуры, которая заключается в умалении себя во имя блага окружающих. Возлюбить ближнего своего как самого себя он не может. Не способен. Водопад раздражения в соединении с растущим в нем чувством собственности на жену делает его неуправляемой щепкой в потоке бытия. Янковский создает разнообразную, наполненную бурными эмоциями картину движения героя, не способного управлять своими страстями.

Все симпатии наши переходят к его жене. Мать пятерых детей, приспособившаяся к повседневности, рано осознавшая неконтактность с мужем. Она живет, как все, исполняя свой долг.

Героиня Селезневой взрослеет, становится интереснее как женщина именно в силу сдерживаемой страстности натуры. Она позволяет себе раскрепощение лишь в музыке, отдаваясь ей до конца. Не он, но она делает попытки примирения. Однако цепная реакция раздражения передалась и ей.

Если Позднышев весь сосредоточился на раздражении против нее, то она, напротив, сохраняет загадочность женской натуры, которая больше всего и привлекает в ней. Недосказанность, таинственность, нераскрытость...

Так было ли у нее что-нибудь со скрипачом, с Трухачевским?

Этот вопрос обычно задают себе читатели «Крейцеровой сонаты». Каждый отвечает, как говорится, в меру своей испорченности. Селезнева отвечает определенно: нет! Это легко декларировать, но трудно сыграть.

Была приязнь, страсть к музыке, распространившаяся на музыканта. Но не плотская страсть, а как бы отдаленная аура ее, как бы возможность, не осознанная ею самой. Слово никогда бы не было произнесено.

Огромный успех актрисы! Ее финальный крик, когда героиня убита, зарезана мужем: «Ненавижу!» — раскрывает актрису трагедии.

Счастливая находка постановщиков, которые отличаются редким в кинематографе умением создавать актерский ансамбль,— Дмитрий Покровский, известный руководитель знаменитого фольклорного ансамбля. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» Он — мужчина, как все в этом «приличном обществе». В меру испорчен, «для здоровья» посещал известные заведения... Но когда он музицирует, когда звучит «Крейцерова соната» или Моцарт, он преображается. Покровский оказался серьезным драматическим артистом.

Взгляд Трухачевского, устремленный вовне, сален, порочен. Взгляд, устремленный в себя, в мир музыки, глубок, проникновенен. Покровский и Селезнева сыграли разгорающуюся взаимную симпатию, растущее притяжение. Они сыграли и то, что их герои не перейдут известной границы...

●

Фильм закончен. Он смотрится на одном дыхании («...Все по делу, переходов нет, понимаете...»). В итоге мы никого не осуждаем. Мы скорбим о несовершенстве человеческом, нам жаль несчастного Позднышева, жаль его жену, жаль детей... Мы поражены вновь разнообразием и противоречивостью жизни человеческой.

Фильм о гуманности, фильм — призыв к человеку взглянуть на самого себя.

Фильм наполнен кровью бытия и вовсе не чужд быту. Интерьеры, вещи, одежда погружают нас в конец прошлого века, начало нынешнего. Но тактичность режиссера не превращает их в витринное «ретро». Они обжиты, хотя, случается, обращаются в символы... Пепельница, кинжал на стене, картины, книжные иллюстрации...

Фильм населен плотно, людей много. Пассажиры, попутчики в вагоне, домашние Позднышева и его жены, дети, гости, слушающие певицу... Мир этот напряжен, создает некий колорит нарастающей драмы.

Думаю, что это один из самых совершенных фильмов Михаила Швейцера, который при помощи киноязыка переосмыслил толстовскую «Крейцерову сонату». Он дал не только ее версию, он поставил автора, его мир, его философию, и сделал это как-то незаметно, тонко, вдохновленный мыслью о том, что Толстой не позади, он — здесь, он — впереди...

Однако зададимся вопросом — возможна ли теория перевода прозы на язык кино?

Сильно сомневаюсь в ее необходимости. Если, разумеется, понимать под «теорией» не обычную классификацию сделанного, из чего складывают три четверти диссертаций по искусству, но и руководство к созданию чего-то нового. Раздумья больших художников кинематографа, их опыт нужны, конечно. Не для того, чтобы следовать их решениям, а находить свои.

«Крейцерова соната» возбуждает желание порассуждать об этом предмете. Что-то в фильме прозрачно-наглядное, гармоничное, такое, что в искусстве познается не разумом, а как бы ощупью.

Постараемся забыть многолетние дискуссии о «букве» и «духе» классики, всегда бывшие, по-моему, образчиком «торричеллиевой пустоты». Мы произвели опыт, сравнили, условно говоря, метр кинопленки с фразой Толстого. Как и ожидалось, результат оказался скромен. Прояснилось, как *эта* проза переведена на *этот* экран. Подтвердилась догадка — есть тысяча или десять тысяч аналогичных пар. Можно проследить отношения в «парах». Например: «Толстой — Швейцер», «Толстой — Бондарчук», «Достоевский — Куросава», «Достоевский — Кулиджанов»... Левая часть уравнения — величина переменная, изменяется в восприятии новых поколений: правая — всякий раз измеряется мерой одаренности постановщика.

Режиссер, взявшийся за экранизацию прозы, неизбежно представляет зрителю *своего* писателя, он вправе произнести гордое: мой Толстой! Кстати, писатели не стесняются ставить местоимение «мой» в заглавие своих размышлений о других писателях. «Мой Пушкин», например. А многие режиссеры стесняются. Уж очень у них крепко в голове засела известная формула. Представляя искусство «самое массовое», они предпочитают творить «от имени». Так им кажется надежнее. В предстартовых интервью они заявляют: я покажу Толстого, каким его знает народ. Или: моим сценаристом будет сам Пушкин. Им невдомек, что, не имея уникального Толстого для себя, невозможно выразить его и для всех. Не надо быть пророком, чтобы предсказать: при творческой установке «от имени» получается Толстой «вообще». Случается добротное «вообще», но... вообще! Вроде школьного: «что хотел сказать Толстой образом Платона Каратаева».

Постановщики «от имени» обычно используют большой роман как большую ремарку для будущей раскадровки в режиссерском сценарии. Поступая так, они убеждены, что добиваются идеального соответствия фильма каждой странице (строке, абзацу) книги.

Так закладывается первый камень в основание «теории иллюстрации». (Такая «теория» вполне могла бы быть.)

Однако парадокс заключается в том, что режиссеры, экранизирующие прозу «один к одному», по принципу иллюстрации, тоже производят тяжкую работу критического переосмысливания литературного первоисточника. Возможно, услышав об этом, они испытали бы потрясение мольеровского Журдена, узнавшего, что он говорит прозой!

В чем же это переосмысление иллюстраторов?

В том, что неосознанно, но неуклонно выбрасывается таинственное и, добавим, всегда сомнительное «между строк». Изначально не прочитывается непознаваемое, без чего нет произведения искусства. Ведь для такого прочтения необходима столь же непознаваемая собственная интуиция — эта логика чувств. Одним словом, исключается все, что, по выражению одного современного оратора, «вносит сумятицу в мозги». Задача одна: надводную часть айсберга выдать за весь айсберг. Тут даже нет злого умысла. Режиссеры этого типа убеждены, что на поверхности весь айсберг. Так устроено их зрение.

В кинематографе *любая* экранизация непременно кого-нибудь шокирует, ну просто ранит! Может быть, потому что кино и в самом деле еще слишком молодо? Или — и в самом деле «массовое»? И все еще должно доказывать свою суверенность, отделенность от литературы.

Нет, тут дело в ином! Тут иная причина, ее-то и надо назвать.

Вспоминаю полемику на страницах «Искусства кино» между Юрием Богомоловым и покойным Евгением Сурковым. Чтобы понять ее смысл, совершим короткий экскурс в не слишком далекое прошлое.

Теперь уже трудно сказать, когда сформировалось в нашей критике направление, своеобразная критическая профессия — охрана классики. В известные времена ее вполне можно было именовать ВОХРом классики (ВОХР — вооруженная охрана), потому что в те печальные годы статьи представителей этого направления походили на доносы. После них к «объекту» можно было применять «организационные меры». И применяли в трагические для культуры, в том числе и для художественной критики, годы, например в 1948—1953-м — в период «борьбы с космополитизмом».

Критик-охранник, если можно так сказать, ничем не рисковал. Жил безбедно, был угоден начальству твердостью, беспощадным слогом, линией, принципиальностью. Железный набор идеологических штампов ласкал ухо. Классику начальство, как правило, не читало, но линию держало. Классика и в самом деле, как заметил Л. Лиходеев, считалась «казенной вещью».

Критик-охранник оборонял национальное достояние от посягательств злостных новаторов, интерпретаторов, вульгаризаторов, формалистов и модернистов... Недавно один известный писатель предложил для всех этих нечестивцев новое наименование — «люциферити», то есть прямые потомки Люцифера, сиречь Сатаны!

Охрана классики сделалась знаком благонадежности, удостоверением идеологической лояльности, или — вспомним Щедрина — «отсутствия поступков и опрятности чувств».

Охранительство не возникло у нас само по себе, способом самозарождения. Оно явилось своеобразной «лысенковщиной» в критике. Это произошло в те времена, когда пирамидальное устройство всех отраслей культуры стало необходимым выражением сталинского тоталитаризма.

Везде должны были быть свои «генералиссимусы», «основоположники», «основатели» — в биологии, в музыке, в литературе...

Табель о рангах для художников — модификация в искусстве бюрократического порядка, распространенного

сталинским режимом на всю жизнь. Самодвижение бюрократии, ее развитие — стремление к такому вселенскому «порядку».

Убежден, многие хорошо образованные критики были бы не только удивлены, но и возмущены, узнав, что их идейная генеалогия выводится из столь очевидных зигзагов истории. Ведь они оснащены научными знаниями, терминологией, стилем и, вполне возможно, «охраняют» не по команде сверху, а по велению сердца. Они указали бы и на то обстоятельство, что ряд их замечаний и филиппик по поводу вульгарности, безвкусия той или иной экранизации попадали в цель. Все так. И тем не менее, сознательно или инстинктивно, они выполняли социальный заказ на «охрану» казенного имущества, сиречь классики.

Классику не надо охранять!

Вот истина, столь же простая, сколь и недоступная пониманию критиков-сторожей. По той простой причине, что истинная классика в охране не нуждается — она саморегулирующаяся система. (Пусть не поймут меня так, что экранизация классики не подлежит критике. Как раз наоборот: все зависит от подхода, от уровня осмысления и воплощения первоисточника.) Устраивать же вокруг нее охранительный или разрушительный шабаш — бессмысленно. У нее в запасе вечность.

Так о чем же спорили авторы «Искусства кино»?

Вот тезис Суркова:

«...Вступая во взаимодействие с классикой, мы вступаем во взаимодействие со всей нашей духовной культурой, с духовным опытом всего нашего народа. С его неразменными художественными и нравственными ценностями. Так обстоит дело всякий раз сейчас, так будет обстоять оно и в перспективе. В контексте духовных исканий, которыми характеризуются в каждый данный исторический период жизненные, нравственные чаяния народа. В контексте его постоянно обновляющихся и в то же время вечных, не подлежащих девальвации духовных традиций.

Не понимать этого — страшно».

А вот тезис Богомолова:

«...Знак неравенства между литературой и кино бесспорен в *теоретическом плане* (подчеркнуто нами.— *А. С.*). Давно осознано, что кино — самостоятельный вид искусства, что у него свой язык и что в силу этого обстоятельства кинематограф не может быть визуальной формой литературы».

Не будем анализировать здесь словарный состав обоих тезисов, хотя он о многом говорит. В первом случае сплошные идеологические «клише», во втором — четкое изложение сути позиции. Но вот что интересно. Не надо быть специалистом по формальной логике, чтобы заметить поразительную особенность этого спора. Участники его говорят на различных языках. Один (Сурков) выступает как идеолог-популяризатор, другой (Богомолов) как теоретик.

Богомолов говорит, что, рассуждая в теоретическом плане, экранизация всегда киноверсия классической да и любой другой прозы. Сурков опускает предложенную систему координат, уходит в практику, приводит множество случаев беспомощных или «неправильных», с его точки зрения, экранизаций и обвиняет своего оппонента в отрицании «за классическим текстом права на художественную суверенность».

Богомолов, предвидя подобный упрек, разъясняет, что если не отделять в наших дискуссиях об экранизациях и — шире — интерпретации суждения о практике от суждений о принципах, то мы ни о чем не договоримся.

Сурков будто этого не слышит и, ссылаясь на практику, сетует, что, придерживаясь позиции «версии», бог знает до чего можно дойти — страшно подумать. (В старину говорили: этак можно дорассуждаться до того, что и бога нет!)

Конечно, опытный и эрудированный Сурков понимал, что при экранизации классики необходимо как-то выразить нынешние «духовные чаяния народа», однако он предпринял безнадежную, с точки зрения здравого смысла, попытку создать свод правил, трактующих, до какой степени и каким способом интерпретатор может вмешиваться в классический текст. В стремлении совместить несовместимое и придать совре-

менный и респектабельный вид «делу охраны» он стремился обозначить границу, до которой в экранизации проводится «законный», дозволенный современный взгляд на классическое творение, а после которой уже наступает «искажение» неприкасаемой ценности. Он искал ее неделимое ядро!

Увы, аргументация критика напомнила мне ответ Льва Толстого критикам «Крейцеровой сонаты»:

«Говорят: «Если люди достигнут идеала полного целомудрия, то они уничтожаются, и потому идеал этот неверен». Но те, которые говорят так, умышленно или неумышленно смешивают две разнородные вещи — правило, предписание и идеал... А идеал только тогда идеал, когда осуществление его возможно только *в идее* (подчеркнуто нами.— *А. С.*), в мысли, когда он представляется достижимым только в бесконечности и когда поэтому возможность приближения к нему — бесконечна».

В своем споре с Ю. Богомоловым Е. Сурков, говоря словами Толстого, умышленно или неумышленно смешал разнородные вещи.

●

...Михаил Швейцер — не философ, решивший на этот раз говорить с аудиторией на языке кино. Он кинорежиссер. Для него этот язык единственный. Но он современный интеллигент, которого мучают мысли о человеке, о нравственном потенциале общества. Он не чужд писательского типа мышления. Думаю, поэтому он много лет ставит классику. Не повседневность его волнует, но время.

Суть критического переосмысления «Крейцеровой сонаты» в экранной ее версии в том, что страсти и страдания действующих лиц повести предстали не как один из элементов нравственной идеи великого автора, но как ценность, что ценнее всех ценностей. Не как подобранная для поучения история «из жизни», но как жизнь, поучительная сама по себе. Столкнувшись с феноменом Толстого, соединившего в себе художника и проповедника, режиссер стал на сторону художника и прочитал повесть не как проповедь моралиста, но как глубокое исследование жизни художником.

Точка зрения

Гела Канделаки

Жизнь в ветреную погоду

Беседу ведет В. Архипова

В. Архипова. Главный герой фильма «Жил певчий дрозд», сыгранный вами, в какой-то мере воплотил тех, кого мы сегодня называем шестидесятниками...

Г. Канделаки. Я вашу мысль уточнил бы так. Тип героя этого фильма не является характерным лишь для 60-х годов. Дело тут в другом: он увиден в жизненном контексте именно этого времени и увиден глазами шестидесятников. Вы хотите, чтобы я говорил от лица поколения? А я могу говорить только от первого лица, отталкиваясь от своей, только своей жизни. Да и вообще, что такое поколение? Это группа людей, объединенных одним возрастом?

В. Архипова. Вы что, не принимаете понятие «шестидесятники»?

Г. Канделаки. По-моему, под этим понятием надо разуметь людей не одного возраста, а тех, кто позитивно откликнулся на «оттепель» конца 50-х и начала 60-х годов. Людей, которые воплотили в себе дух перемен, происходивших в то время. Разумеется, в эту группу попадают люди разных возрастов. То же самое происходит и сегодня. В смысле поколений я не вижу разницы между собой и некоторыми из тех молодых людей, которым по своему возрасту я гожусь в отцы. Я имею в виду в основном студентов, которые возглавляли движение за спасение культурных памятников Грузии, в частности, архитектурного комплекса Давид-Гареджи, а с другой стороны, у меня нет никаких точек соприкосновения со многими моими ровесниками...

В. Архипова. Да, но все-таки нельзя же отрицать, что «оттепель» была плодотворна — и в жизни, и в искусстве?

Г. Канделаки. Нет, конечно, ни в коем случае. Я считаю этот период в определенном смысле революционным, и он, конечно, отразился в духовной жизни. Стало возможным говорить о вещах, упоминание которых раньше вообще было немыслимо. Пробудилось чувство гражданственности, в искусстве начали возрождаться, пусть весьма робко, но все-таки художественные критерии.

«Шестидесятничество» не было реализовано ни политически, ни тем более экономически. Прогремевший тогда взрыв в искусстве, в поэзии в первую очередь, не был следствием неких подвижек в базисе (как это произошло, скажем, в первые послереволюционные годы). Но в том-то и уникальность того исторического момента, что сознание, в искусстве воплотившееся, оказалось первичнее бытия. От ценностей идеологического, классового, политического ряда время вернулось к признанию ценностей нравственных, ценностей живой жизни. Сфера личных чувств стала гражданской. Мои отношения со страной, мои отношения с понятием «патриотизм», мои отношения с историческим прошлым — всему этому было возвращено достоинство... Наверное, «шестидесятничество» сегодня — это общая память о пережитом, общая, объединяющая «своих» людей.

В. Архипова. Но ведь если существовали «свои», значит, было и единое мироощущение?

Г. Канделаки. Я вижу его только в

одном. Искусство наконец обратилось к человеку и к самой жизни.

В. Архипова. К «жизни в ветреную погоду»— так ведь звучит у А. Битова?— стихийной, непредсказуемой, как ветер.

Г. Канделаки. Все так, однако с одной поправкой. До подлинной творческой свободы было еще далеко.

В. Архипова. А как это отразилось в кинематографе?

Г. Канделаки. В кинематографе, если сказать коротко, появились живые, неказенные образы людей. Появились режиссеры с индивидуальным художественным почерком, расширился жанровый спектр. Но, как и во всем, в кино эти обнадеживающие тенденции тоже не получили желаемого развития. Этим я не хочу сказать, что в брежневский период развитие киноискусства полностью приостановилось. И тогда появлялись фильмы, примечательные своими художественными достоинствами, однако этот процесс протекал как бы в противоборстве с общим духом времени, чем и объясняется тот факт, что ряд фильмов, созданных в это время, оказался на «полках».

В. Архипова. В своих мемуарах «Те десять лет»— о десяти называемых нами теперь «хрущевскими» годах — А. Аджубей говорит о вине своих сверстников-единомышленников в том, что не уберегли оттепель, что дали свести на убыль «взрывную силу XX съезда». Он так и пишет: «Своим сыновьям я говорю: да, мы виноваты...» Считаете ли вы, что в наступлении двух застойных десятилетий виноваты те, кого теперь называют шестидесятниками?

Г. Канделаки. Если Аджубей имеет в виду, что тогдашнее общество могло предотвратить наступление брежневской эпохи, то такие претензии в отношении общества кажутся мне не реалистичными. То, что произошло, не зависело от общества — его никто и не спрашивал ни о чем. К тому же надо иметь в виду, что механизм власти оставался прежним. В то время были отдельные случаи гражданского противостояния наступившей реакции, и известно, чем кончилось это для людей, на такое противостояние решившихся. А требовать от целого общества подобного гражданского мужества, как я уже сказал, не реалистично. От общества, которое за короткий период «оттепели» никак не могло преобразоваться в реальную политическую силу. Единственно, о чем можно сожалеть, так это о том, что многие деятели культуры, сказавшие свое слово на волне «оттепели», позднее не нашли в себе сил отстоять свои профессиональные и моральные позиции, хотя это не угрожало ничем, кроме лишения официальных постов и материальных благ. Чисто по-человечески мне легче понять компромиссы людей эпохи сталинизма, когда любая нелояльность была равносильна гибели, чего о брежневской эпохе, конечно, нельзя сказать. Нет, я не осуждаю задним числом. Да и кого осуждать? Людей, которые сами себя осудили своим конформизмом на творческое бесплодие? Игра не стоила свеч...

Да если и нужно было что-то уберечь, то это оттепель в нас самих. Жизнь, очнувшуюся в нас, смелость, пусть не социальную, так хотя бы душевную — в отношениях с самими собой, с листом бумаги, с загрунтованным полотном, с экраном, с тем делом, которое мы должны были в этой жизни сделать. Именно здесь, в этой сфере, потери последнего двадцатилетия особенно ощутимы и особенно горьки.

В. Архипова. Мы начали разговор с вашего героя из фильма «Жил певчий дрозд». Пусть он и не шестидесятник, но фигура для кинематографа того периода характерная...

Г. Канделаки. Это очень широко распространенный психологический тип грузина. Знаете, у нас есть такая национальная автохарактеристика: как бы грузин ни спешил, как бы ни скакал во весь опор, сердце его не выдержит, если, увидев тень у дороги, он не даст коню отдохнуть. Автохарактеристика эта иронична, конечно. Вы и сами понимаете, дело здесь не в коне, а в желании всадника полежать в траве, помечтать. Это грузинское лукавство — лукавство по отношению к самим себе. Как и грузинский юмор — не юмор появившихся недавно дешевых кинокомедий и мюзиклов, а юмор-мировоззрение. Ничто

земное, приземленное не может захватить грузина целиком, в нем обязательно остается место для подтрунивания над миром и над самим собой. А если такого места в тебе нет, что ж, над тобой посмеются другие. По-моему, все это было в фильме «Жил певчий дрозд», нет? Словом, он был обыкновенным грузином и обычным, живым, грешным человеком.

В. Архипова. И именно этим вписывался в контекст лучших фильмов тех лет... Вы вот упомянули о пресловутой «полке». Как режиссер вы познали на собственном опыте, что это такое — не так ли?

Г. Канделаки. В 1964 году по сценарию Ю. Федянина я сделал десятиминутную картину «Прошло лето». О председателе колхоза села Опочня под Тулой. Автор сценария рассказывал мне о нашем герое как о герое. Но вот мы приехали в колхоз, и я был в шоке. Председатель действительно был герой — сколько сил, энергии он отдавал своему делу... Но добился он этими огромными усилиями только того, что трудодень колхозника с 4 копеек поднялся до 10 или 12. Шутка ли — 150 %! Но ведь всего 12 копеек! А люди, колхозники, были ему так благодарны... Фильм получился совсем иным, не таким, каким задумывался... Он начал жить ритмом ухабистого, как сельский большак, тяжкого крестьянского житья-бытья. Он наблюдал за этой жизнью, так сказать, включенным наблюдением — изнутри, из самой этой жизни. Главка «Вчера». Заседание сельсовета. Просто люди, просто решают общие проблемы. Решают сообща, по-рабочему, буднично. Еще главка — «Уборка картошки». Отдых во время уборки картошки. Следующая главка — «День получки». Люди получают заработанное, то, во что материализовался их труд... Эти миниатюры были подсмотрены эмоциональным взглядом. Будто мы совершили в Опочню свое «сентиментальное путешествие» — путешествие души. Но, конечно, авторская грусть проявилась и в фильме, этого не скроешь. Невеселый, не бравурный он получился. А в конце фильма тот самый председатель говорил в камеру: «Вы рано приехали. Лет через пять приезжайте». Ему, бедному, верилось, что многое еще удастся сделать...

Его потом сняли, по-моему, не в последнюю очередь из-за этого фильма. А сам фильм сожгли. А ведь в нем не было никакого подрыва устоев, только житье-бытье тульского села. В чем меня только не изобличали в Госкино! В том, например, что я злонамеренно снял самую убогую деревню. На том заседании в Госкино был профессиональный фольклорист. Он сказал, что это обычная, нормальная, средняя российская деревня. Как, казалось бы, ему, фольклористу, десятки таких деревенек объехавшему, не поверить? Но нет. Меня уже подозревали в том, что я очерняю нашу колхозную действительность.

Так было. И все же я старался помнить, что в искусстве совесть и есть главное орудие труда. Поэтому для меня, например, самым важным было руку себе компромиссами не портить. Сохранять нерв, напряжением которого и держится вся наша работа. Повторю еще раз: того, что человек продается за материальные блага, не за свою жизнь, не за жизнь близких, как в конце тридцатых, а за материальное, значит, очень задешево,— нет, этого я никогда не пойму. Правда, были не только материальные искушения. Было и очень серьезное социальное давление.

Свою документальную картину «Долгий напев» я сдавал в Госкино полтора года. На сдачу фильма, который идет пятнадцать минут,— полтора года! А фильм о вечном, исконном, о том, что сопровождает человека, до могилы, вселяясь в него в час рождения. Что остается человеку уже в конце пути, когда он стар? Стар и нетрудоспособен. Умереть? Потому что труд отныне недоступен тебе, а ведь именно в труде привыкли видеть мы главное для рода человеческого. Так умирать? Медленно погружаться в небытие из еще недавно кипевшего, стремительного, плодоносящего бытия? А умирая, вспоминать о своей прежней силе и прежних триумфах? Но вот к старику приходят гости. И он, только что застывавший, вдруг очнулся, будто вышел из пограничной ситуации. Так вот же оно! Человек живет среди людей.

Он — человек, пока живет среди людей. Общение — не величайшая роскошь, а великое человеческое естество. В этом, по-моему, и состоит суть человеческой жизни — в неразрывности связи с «планетой людей».

...В Госкино Грузии меня упрекали, корили — на что вы тратите государственные деньги! И более того — ваш фильм идет вразрез с генеральной линией партии! А в Москве, в Госкино, меня уже не обвиняли в финансовых и политических смертных грехах. Здесь говорили очень деликатно и раздумчиво: знаете, картина у вас какая-то неоднозначная... В итоге — тираж 5 копий и, конечно, «полка».

В общем моя судьба типична для всех тех, кто делал свои картины уже в брежневскую эпоху и кто не поступился своими творческими принципами, не пошел на поводу у времени.

В. Архипова. Административную деятельность вы ведь тоже познали...

Г. Канделаки. В 1975 году председатель Госкино Грузии по рекомендации Р. Чхеидзе предложил мне открыть в Тбилисском театральном институте отделение мультрежиссуры. А потом меня назначили худруком мультобъединения «Грузия-фильм». За пять лет своей работы худруком я решил уже массу организационных вопросов, но вот «киношником» так и не стал.

Общеизвестно — за картиной надо ухаживать, терпеливо внедрять ее в сознание киночиновного мира, прокатчиков, журналистов. Вот это-то во мне и отсутствует напрочь. У меня есть дочь. И вот мне все кажется, что вот так ухаживать за фильмом, ну, это то же самое, что взять за руку дочку и водить ее по квартирам, предлагая в невесты. Нет, я не могу. Вообще мне несимпатично все, что отдает кинобизнесом, кинопродажей. Хотя человеку нашей профессии необходимо сочетать в себе свойства поэта и гангстера. Без этого в нашем безжалостном деле не выживешь.

Мне 48 лет, а у меня из сделанного — несколько документальных короткометражек и один игровой фильм — это «Беда», в прокат он вышел с названием «Происшествие». Он был задуман в 1968 году, сделать его я получил возможность лишь в 1978-м, а в 1988-м он, закрытый десять лет назад, был реабилитирован конфликтной комиссией Союза кинематографистов. На фестивале в Пезаро мне даже не по себе стало — «Происшествие» смотрели так внимательно, так заинтересованно. И воспринимали очень точно. А ведь все это могло произойти двадцать лет назад. И жизнь была бы другой, и сделано было бы больше... Но я не жалею — если бы я в чем-то изменил себе и что-то изменилось бы во мне, то я не сделал бы этот фильм, правда? Я могу поклясться перед богом, что ни из одного своего фильма я под диктовку не вырезал ни одного кадра. Либо фильм принимали целиком, либо не принимали вовсе.

В. Архипова. Но ведь насколько нужно было быть уверенным в себе, в своей правоте, чтобы вот так, несмотря ни на что — гнуть свою линию?

Г. Канделаки. В этом я никакого нравственного подвига не вижу. Просто надо любить свою профессию, уважать себя и иметь друзей, таких, каких посчастливилось иметь мне.

В. Архипова. Не слишком ли все-таки велики жертвы? Ушедшее время ушло навсегда.

Г. Канделаки. Жертвы, может, и велики, но это все-таки не трагедия. Трагедия была бы, если бы я изменил самому себе.

В. Архипова. Не возникает ли за годы простоя некий внутренний барьер, мешающий делать дело, когда, наконец, получаешь возможность его делать?

Г. Канделаки. Видите ли, ведь я фактически долгое время не снимал, но внутренне я был абсолютно свободен. Мною владело абсолютное спокойствие. Я вышел на съемочную площадку и понял: чтобы сохранить рабочую форму, не обязательно ставить работу на конвейер и переходить от картины к картине. Процесс внутреннего созревания — замысла, художественного решения — идет всегда, он неостановим. Если, конечно, ты живешь своей профессией.

В. Архипова. Возможно, это и есть истинный нонконформизм. Но ведь есть

и еще один вариант нонконформизма, представленный людьми шестидесятых — теми, кто оставил нашу страну и уехал за рубеж. Ведь едва ли не все они уехали, чтобы сохраниться профессионально...

Г. Канделаки. Знаете, я не могу эту ситуацию даже примерить на себя. Могу разве что представить себе то отчаяние, тот драматизм житейских и духовных обстоятельств, которые привели людей к этому — крайнему, трагическому?— решению. Хотя нет, конечно... И представить не могу...

Я говорил о том, что наше дело не прощает самоизмен. Профессионал кончается там, где кончается его совесть. И как сберечь ее — личное, интимное дело каждого. Все это так. Но чтобы я, лично я, мог делать свое дело, мне нужен мой круг — моя Грузия, мои люди, лично для меня вне Тбилиси, вне всего того, что вошло в меня с молоком матери, с чем я вырос, нет жизни.

В. Архипова. Для вас это метафора?

Г. Канделаки. Ни в коем случае. Вообще мы, грузины, плохие эмигранты.

В. Архипова. Среди дебатов о сути и призвании перестройки мы выяснили, что такое перестройка в экономике. Это вступление в силу собственно экономики, это естественные экономические отношения между производителем и потребителем, устранение командующих административных инстанций между ними. Знаем мы, и что такое перестройка в общественных отношениях — снова устранение командования. От перестройки в искусстве мы ждем большего. Просто потому, что оно не больше не меньше как самосознание общества...

Г. Канделаки. Я думаю, что культурное значение перестройки заключается в полной эмансипации творческих сил общества. Где нет свободы, там не может быть и никакого творчества. Искусство надо освободить от узкополитических и идеологических служебных функций. Искусство самодовлеюще, и если мы хотим его воистину иметь, оно должно стать самим собой. Я вовсе не против фильмов на злободневные темы, такое искусство имеет свое оправдание и свое место в духовной жизни общества, однако искусство в высшем проявлении всегда обращено к общечеловеческим и вечночеловеческим темам.

Для меня идеал творца, просто человека — Галактион Табидзе. Его сердце приняло все возможные удары судьбы, вобрало в себя всю боль Грузии. А в его творящем сознании все это переплавлялось в чистую, абсолютную поэзию. Это и есть самый достоверный документ эпохи — поэзия. И самый честный. В этом и мое отношение к кино.

Каким бы ни было художественное произведение по своей тематике и жанру, в любом случае критерием его оценки должно быть само искусство как таковое.

В. Архипова. Что, по-вашему, мешает более успешному и быстрому развитию происходящих сегодня в обществе прогрессивных процессов?

Г. Канделаки. Чтобы ответить на этот вопрос, хочу вернуться к «оттепели». По сравнению с эпохой Сталина этот период, повторю, можно оценить как революционный поворот к лучшему. Но если в эпоху Сталина правда находилась под полным запретом, то в эпоху Хрущева была допущена только выборочная правда, на большее нас тогда не хватило. А это в конце концов оборачивалось полуправдой. В итоге мы осуждали сталинизм на словах, а до сущности не добрались, она осталась нетронутой.

Каждый здравомыслящий человек, конечно, заинтересован в успешном ходе нынешней перестройки, и хочется верить, что на этот раз в конце концов восторжествует не выборочная правда, не полуправда, а правда в своем полном объеме, без которой немыслимо действительное оздоровление общества. И меня настораживает, что под видом восстановления исторической истины начинает создаваться как бы новая мифология.

Обществу важно знать, каковы те реальные исторические факты и обстоятельства, которые предопределили возникновение сталинизма, и какую роль играли здесь не только предшествовавшие сталинизму политико-идеологические установки, но и те лица, которые позднее стали жертвами сталинского

террора — например, Зиновьев, Каменев, Бухарин.

Жизненно важно, что эти крупные партийные деятели реабилитированы, что их имена возвращены истории и народу.

Но давайте идти дальше, и по некоторым публикациям последнего времени я вижу, что эта трезвая аналитическая работа началась. В самом деле, ведь сталинизм не с неба свалился на страну, и нельзя же утверждать, что злая воля одного человека предопределила исторический ход целых народов. Пока не будут до конца объяснены причины, породившие сталинизм, не будут выявлены корни сталинизма, до тех пор критика этого явления будет поверхностной и по существу ложной. Без выявления этих корней немыслимо полное искоренение сталинизма из нашей жизни, а значит, и действительный успех перестройки. Шестидесятниками немало сделано, однако начатое ими было прервано на полдороге — по самым разным причинам. И надо сделать все от нас зависящее, чтобы будущим поколениям не пришлось вспоминать нынешних восьмидесятников так же, как мы вспоминаем шестидесятников. Дело перестройки мы должны довести до конца, нам уже никто не простит непоследовательности, половинчатости.

Вот чему учит опыт прожитого, и мы не можем, не должны остаться глухи к этим урокам.

Лауреаты Государственных премий 1988 года

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1988 года:

...**Герману Алексею Георгиевичу**, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру, **Володарскому Эдуарду Яковлевичу**, заслуженному деятелю искусств РСФСР, автору сценария, **Юркевичу Валерию Николаевичу**, художнику, **Силаеву Тиграну Григорьевичу**, звукооператору (посмертно), **Заманскому Владимиру Петровичу**, заслуженному артисту РСФСР, исполнителю роли,— за художественный фильм «Проверка на дорогах» производства киностудии «Ленфильм». (Исполнитель одной из главных ролей в фильме Р. А. Быков не мог быть удостоен премии, так как не прошел требуемый положением пятилетний срок с момента присуждения ему Государственной премии СССР за другую работу.)

...**Котеночкину Вячеславу Михайловичу**, народному артисту РСФСР, режиссеру, **Курляндскому Александру Ефимовичу**, автору сценариев, **Русакову Светозару Кузьмичу**, художнику,— за сериал мультипликационных фильмов «Ну, погоди!» производства киностудии «Союзмультфильм» (премия за произведения литературы и искусства для детей).

...**Подниексу Юрису Борисовичу**, автору сценария и режиссеру, **Клецкину Абраму Язеповичу**, **Марголину Евгению Израилевичу**, авторам сценария, **Залцманису Калвису Петровичу**, оператору,— за документальный фильм «Легко ли быть молодым?» производства Рижской киностудии.

...**Шевченко Владимиру Никитовичу**, заслуженному деятелю искусств Украинской ССР, автору сценария, режиссеру и оператору (посмертно), **Крипченко Виктору Ивановичу**, **Таранченко Владимиру Васильевичу**, операторам,— за документально-публицистический фильм «Чернобыль. Хроника трудных недель» производства Украинской студии хроникально-документальных фильмов.

Новая модель кинематографа

В. Черных

Можно-то можно, но только нельзя...

Проблемам управления кинопроизводством в условиях новой модели кинематографа были посвящены статьи В. Досталя (1988, № 8), Ю. Райзмана (1988, № 11), В. Дьяченко (1988, № 12). Публикуя статью В. Черных, редакция намеревается продолжить разговор на эту тему в наступившем 1989 году.

Моя должность называется художественный руководитель объединения драматургов «Слово» на «Мосфильме». Я руковожу художественным процессом создания кинофильмов. До этого руководили мною. Было очень много советчиков. В обсуждении сценария принимали участие до тридцати чиновников в семи инстанциях.

Теперь многое изменилось. Объединения на киностудиях получили самостоятельность.

Часть объединений на «Мосфильме» сохранилась почти в прежнем составе, потому что остались прежние художественные руководители, вернее, они были избраны вновь. Это С. Бондарчук, Ю. Райзман, Г. Данелия, С. Колосов, В. Наумов. Были выбраны и новые художественные руководители вновь созданных объединений: Р. Быков, С. Соловьев, В. Меньшов, К. Шахназаров и я. Создано правление «Мосфильма», и мы стали членами правления.

И теперь, когда мы собираемся вместе и решаем проблемы, которые стоят перед кинематографом, я, глядя на своих коллег, хотя и прошло уже почти два года, все еще задаю себе вопрос: почему решаем именно мы, а не другие?

Может быть, потому что мы хорошие организаторы? Но не все прежние худруки, которые руководили объединениями во времена застоя, это доказали. А у вновь выбранных худруков организаторского опыта почти никакого.

Может быть, потому что мы наиболее авторитетные художники? Но к авторитетам в искусстве в основном прислушиваются только ученики, и то на начальных этапах обучения. Потом авторитеты низвергаются и создаются новые. К тому же творческая личность не потерпит диктата, да и почему один творец должен диктовать другому. Ну, не диктовать. Советовать, предостерегать от ошибок, вселять уверенность в неуверенных, раскрывать потенциальные возможности у молодых художников. Ведь были же прекрасные художественные руководители на «Мосфильме», такие, как Л. Арнштам и М. Ромм, художники, разные по таланту, но одинаково авторитетные как художественные руководители.

Правда, при создании объединений на киностудиях в 60-х годах разница в квалификации худрука и начинающего режиссера была огромной. Сегодня ситуация изменилась.

Я как-то представил себе, что вместо сегодняшних худруков были бы выбраны другие, скажем, Н. Губенко, Н. Михалков, В. Абдрашитов, А. Прошкин, Э. Рязанов, Г. Панфилов. Что изменилось бы? Кое-что. Но немногое. Потому что новые художники имели бы дело с теми же

режиссерскими и сценарными кадрами, которые сегодня определяют облик советского кинематографа.

Во времена перестройки цена личности, особенно личности талантливой, возросла неимоверно, спрос на личность по-прежнему не удовлетворяется. Н. Губенко не стал худруком на «Мосфильме», но его тут же завербовал театр на Таганке, которым он сегодня и руководит. В. Абдрашитов — член коллегии Госкино СССР. Другие талантливые режиссеры, по-видимому, после размышлений пришли к выводу, что надо заниматься своим прямым делом — снимать фильмы. К тому же настоящий художник реально считает неумолимо уходящее время. Э. Климов два года буквально на износ работал в Союзе кинематографистов, и то, что было сделано, во многом все-таки было сделано благодаря климовской нестандартности мышления, я бы сказал, российской истовости, которая в годы застоя особенно вытравлялась. Теперь Э. Климов взял творческий отпуск почти на два года. И это понятно. Если Э. Климов не снимет фильм, это будет заметным уроном для советского кино и для самого Э. Климова, главным для себя он все-таки считает режиссуру.

Руководство любой организацией требует практически полного сосредоточения, я в этом убедился на собственном опыте. Руководитель творческого объединения, чтобы принять решение, обязан перебрать десятки вариантов, а это значит — прочитать десятки сценариев, чтобы остановиться на одном. И на этот сценарий безошибочно определить режессера. Это тоже десятки вариантов. И еще смотреть спектакли, чтобы самому знать актеров, смотреть фильмы молодых режиссеров — это ведь творческий резерв для объединения. Прочитывать все новое, что сегодня появляется в художественной литературе — это ведь основа будущих сценариев. Еще входить в проблемы экономики и управления: сегодня многое меняется, перестраивается, и это тоже требует времени на осмысление. Еще следить за кинокритикой, социологическими исследованиями хотя бы по кино, потому что сегодня при переходе на хозрасчет надо, как никогда, понимать устремления и интересы зрителя. И, конечно, непрерывно смотреть фильмы, чтобы знать, что делается в советском кино и на телевидении, что делается в зарубежном кино. Хозрасчет предполагает и конкурентоспособность на зарубежном рынке. А это знание будущих копартнеров: сегодня во всем киномире явно просматривается тенденция к объединению средств разных стран, особенно при создании сложнопостановочных картин.

Нынешние художественные руководители — активные творцы. Из картины в картину входит С. Соловьев, непрерывно в работе С. Колосов, В. Наумов, Р. Быков, К. Шахназаров, Г. Данелия; если не снимает, то снимается В. Меньшов.

Если серьезно и ответственно заниматься только производством пяти фильмов в год, то ни на что другое практически не остается времени. И руководство в большой мере перепоручается, решения за руководителя либо принимают другие, либо они вообще не принимаются.

Надо учитывать, что большинство худруков — это еще и общественные деятели, они заседают в Союзе кинематографистов, в различных комитетах, редколлегиях, преподают, выезжают за рубеж и т. д. К тому же при обновлении художественного руководства «Мосфильма» за исключением К. Шахназарова к руководству объединения молодые не пришли. Средний возраст худрука на «Мосфильме» — 57 лет. А это и снижение работоспособности, и болезни. Если все суммировать, то выяснится, что худрук сегодня — не так уж много времени и сил может уделить объединению.

В руководстве объединения люди если и не сплошь талантливые, то бесспорно способные, и уж во всяком случае — отменные профессионалы, и обществу важнее, чтобы режиссер снимал, драматург писал, актер играл. Никому же не придет в голову, чтобы, скажем, Феллини руководил студией или объединением, думал о хозрасчете и самофинансировании, искал сценарии для Антониони,

смотрел его актерские пробы и утверждал их.

И еще есть один, может быть, самый главный фактор, почему художник, на мой взгляд, не должен быть управляющим,— это крайняя субъективность, чем он в первую очередь и ценен. Но не бывает одной субъективности для себя и другой для других. Я знал одного сценариста с очень средними способностями, ставшего руководителем на телевидении. От него зависело, какие сценарии будут приобретены и какие фильмы будут поставлены. Так вот, он не пропускал именно оригинальные, яркие, нестандартно написанные сценарии. Потому что сам мыслил стандартно, потому что сам писал сценарии и не хотел конкуренции. К тому же среди сценаристов, особенно ведущих, его никто не принимал всерьез, это обижало, а ему хотелось уважения. Он, можно сказать, амбициозная посредственность. Но ведь и талантливый человек тоже амбициозен и, может быть, даже в большей степени.

Хорошо если художник-руководитель — единомышленник, а если нет? Надо идти в другое объединение. Но там программы и установки соответствуют объективности другого художественного руководителя. Хороший чиновник заинтересован в хорошем функционировании организации. Успех предприятия — это и его успех, это возможность сделать следующий шаг в своей карьере. Художник служебной карьеры не делает.

Я попробовал проанализировать ситуацию за рубежом, где не только деньги считают, но и производят фильмы, которые сегодня успешно конкурируют с нашими картинами по искусству и абсолютно опережают наши в коммерческом соревновании, и там нет института художественных руководителей. Капиталистический киномир, испробовав множество вариантов, выбрал вариант продюсерский. Социалистический киномир тоже испробовал множество вариантов, пока не принял оптимального решения, и в течение многих лет некоторые социалистические страны все еще находятся в процессе экспериментирования, то отвергая одни формы, то вновь возвращаясь к ним же, как, например, поляки: вначале они провели децентрализацию кинематографа, потом снова централизовались, а теперь склоняются к кинематографу продюсерскому.

Я не думаю, что у нас в обозримом будущем появятся люди, которые смогут вкладывать собственные деньги в такое дорогостоящее производство, как кино. По всей вероятности основные средства по-прежнему будет выделять государство. А значит, оно и останется продюсером. Но мы уже прошли этап коллективного руководства искусством и знаем ему цену.

Сегодня, повторю, объединения получили самостоятельность. И я, художественный руководитель, если иметь в виду руководство искусством, стал по сути продюсером. Даже при существовании художественного совета или правления, ограничивающих мою власть, она достаточно велика. Но я в принципе не несу никакой персональной и материальной ответственности (хотя это и предусмотрено в статуте художественного руководителя), как не несут ее все 18 миллионов управленцев в нашем родном государстве.

Ответственность моя — чисто нравственная, а продюсерство — это необходимость принимать самостоятельные решения, рисковать, а значит, возможность крупно выиграть или так же крупно проиграть, то есть лишиться денег, дела, потерять репутацию и, главное, лишиться образа жизни, достаточно высокого и престижного.

Теперь предположим, что я, Валентин Черных, руководитель объединения, потратил 2,5 миллиона — смету объединения за год и потерпел убытки, то есть обанкротился, и на второй год едва свел концы с концами. Дело у нас пока поставлено так, что принесу ли я, как руководитель, миллионные доходы или миллионные убытки, практически буду получать одну и ту же зарплату. Отчитываюсь я раз в пять лет, и через пять лет меня уже не выберут на эту должность. Что я теряю? Да ничего. Только выиграю материально, если вернусь к своей профессии драматурга.

Сегодня любой художественный руко-

водитель не боится, с точки зрения материальной, потерять свою должность: оклад худрука — это оклад режиссера высшей категории. И только. Практически все худруки снимают фильмы да еще сами пишут и особой нужды в зарплате не испытывают.

Боязнь потерять работу — не лучший стимул деятельности, но должно быть у человека, и непременно, удовлетворение не только эстетическое, но и материальное. Хорошо посчитал варианты, опередил соперников, фильм объединения посмотрели десятки миллионов зрителей — получи отчисления от прибыли. В новой модели это намечено, но только для создателей фильма. Никто всерьез из управляющих производством на материальное стимулирование внимания не обращает. Хотя именно этим должно бы заняться Госкино СССР, которое имеет и экономические службы, и связи с законодательными организациями. Сегодня работа худрука напоминает благотворительную деятельность: может сделать, а может и не сделать, может принять, а может и не принять. Я знаю людей, которые неделями не могут попасть к худруку, чтобы предложить свой замысел или выслушать предложение объединения. Худруку некогда, а и вправду, когда? Когда снимаешь фильм — ни на что другое, кроме фильма, времени не остается.

Мое глубокое убеждение: худрук в сегодняшнем его статусе — явление временное, и чем быстрее этот статус поменяется, тем быстрее наш кинематограф начнет реальную перестройку. Но сегодня альтернативы нет, потому что не подготовлена категория людей, которая могла бы успешно управлять кинематографом, высвободив художников для их прямого предназначения.

Можно ли было при конструировании новой модели кинематографа сразу пойти по пути продюсерского кинематографа? Нет. Мы не готовы к этому. Эпоха застоя — это не только отставание в экономике, деформация политических институтов, это еще выбивание из жизнедеятельности наиболее инициативных, нестандартно мыслящих людей. И дефицит инициативных будет чувствоваться, может быть, десятилетие. Ориентация на послушную посредственность началась в годы культа личности. В недолгие годы «оттепели» успела сформироваться не очень большая когорта инициативных, творчески мыслящих людей, потом им пришлось трудно, не все выстояли, те, кто дожил и выстоял, стали активными лидерами перестройки. Но тем, кому в 1956 году было тридцать, сегодня уже шестьдесят. И М. Ульянову, и К. Лаврову, которые встали во главе Союза театральных деятелей,— шестьдесят, и Э. Климову — пятьдесят пять. Казалось бы, настало время нынешних тридцатилетних и сорокалетних, полных сил и идей, но это поколение пока не выдвинуло заметных лидеров. И вообще вдруг выяснилось, что в любой отрасли народного хозяйства острейший дефицит на инициативных, компетентных, готовых взять на себя ответственность специалистов. Кинематограф — не исключение, я убедился в этом на собственном опыте.

При формировании объединения сразу возникла проблема кадров. Я занимался проблемами управления, когда писал сценарии на так называемую производственную тему, много ездил по заводам, подружился со многими социологами, психологами, управленцами. Я представлял, какой необходим мне, скажем, директор объединения, в условиях, когда наступила эра самостоятельности. Хотя тут же задал себе вопрос: а зачем собственно нужен директор? В принципе, не нужен, но реальность требует, поскольку кто-то, на каком-то участке недостаточно компетентен. В нашем случае — это художественный руководитель, который многого не знает в производстве, в финансовых и экономических вопросах. Впрочем, худрук существует на случай, если будет заваливаться картина, чтобы пасти режиссера на всех этапах съемки, поправлять, предостерегать, помогать, просто думать за него, а очень часто садиться с ним рядом за монтажный стол. По такому же принципу построена работа редакционной коллегии во главе с главным редактором. При некомпетентном главном редакторе нужна коллегия. И так по всей цепочке.

Предполагалось, что главный редактор объединения некомпетентен, и поэтому есть еще главные редакторы студии, редакционные коллегии разных рангов...

Недавно, ведя переговоры о совместной постановке с небольшой фирмой, я с удивлением узнал, что в штате фирмы только два человека. (У нас в объединении — двенадцать человек, не считая помогающих нам производственных служб студии и Госкино СССР.)

Принцип работы зарубежной фирмы чрезвычайно прост. Продюсер, он же и главный редактор, потому что читает сценарии и принимает по ним решения, он же и директор и худрук, потому что выбирает режиссера. Его ассистент, молодая женщина, ведет всю организационную и канцелярскую работу, по совместительству еще выполняя функции международного отдела киностудии («Совинфильма» и «Совэкспортфильма»), владеет русским, итальянским, английским, может объясниться на французском, испанском, польском и чешском, но особенно хорошо знает русский (заканчивала отделение славистики), потому что фирма планирует ряд проектов с Советским Союзом. В день, когда мы вели переговоры, она переводила, занималась текущей документацией, а после работы в офис приходил преподаватель и учил ее работать на новых компьютерах.

Чем мотивируется сегодня интерес людей к работе в нашем кинематографе? В первую очередь интересом к искусству, определенными способностями. Но и еще относительно свободным распорядком рабочего дня. Это не конвейер, к которому надо стать в семь утра и от которого нельзя отойти. Это планирование собственного времени, это нетяжелая физическая работа, это общение с интересными людьми и постоянный интерес к тебе самому, это экспедиции и многое другое...

Но в последние годы интерес к нашей работе стал падать. Уменьшились конкурсы во ВГИК, талантливые и инициативные стали поступать в другие институты. Резко упала квалификация среднего звена в кинематографе, старые специалисты вышли на пенсию, замену подготовить не удалось: опять же — наиболее инициативные предпочли другие сферы. А сегодня, когда повсеместно стали создаваться кооперативы, они хлынули туда. Может быть, это и хорошо. Впервые за долгие годы в стране возникает реальная конкуренция государственным институтам, и если в экономическом механизме страны не произойдут в ближайшее время реальные перемены, из госсектора уйдут именно те работники, которые особенно необходимы во время перестройки. Вот тогда-то, как ни сопротивляйся, придется перестраиваться.

●

В этой статье я высказал то же, что и на заседании правления киностудии «Мосфильм». И ряд худруков со мной не согласились, считая, что новый наш институт не так уж и плох, как мне кажется. Приводили примеры, когда худруки, обладая реальными возможностями, дали первые постановки ведущим ныне режиссерам. Разглядели, значит. А если бы не разглядели? Да, наверное, и не разглядели очень многих, занятые постановкой собственных картин. И главное все-таки, по-моему, не только в том, проницателен или не очень проницателен худрук, а в том, что должна быть создана система, при которой ни один из талантливых художников не затерялся бы и наиболее талантливым был создан режим наибольшего благоприятствования.

Новая модель обещает, что такой режим будет создан. И уже создается на «Мосфильме». Изменилась ситуация, при которой режиссер становился в очередь на постановку, хотя наиболее энергичные и приспособленные, зорко следящие за каждым витком конъюнктуры, просачивались вне очереди. Но «бережное отношение к кадрам» давало возможность и совсем уж посредственным режиссерам дождаться своей очереди, пополняя и без того гигантские завалы серых картин. Очередность была разрушена расформированием прежних объединений и созданием новых. Ведь теперь есть конкуренция, а значит, и борьба за таланты. Так, во всяком случае, задумано.

Однако выборы худруков объединений были своеобразными. Я, например, выдвинул идею объединения драматургов, и меня единогласно выбрали, вернее, назначили, потому что выборов по сути не было — другие кандидаты отказались баллотироваться на эту должность. Но ведь и все другие худруки настоящих выборов не проходили. Объединялись несколько режиссеров, выдвигали кандидатуру, или сам претендент выдвигал свою кандидатуру, предварительно заручившись согласием крупных режиссеров работать в проектируемом объединении. Потом кандидатуры обсуждали и утверждали на парткоме «Мосфильма», коллегии Госкино и секретариате Союза кинематографистов. Кандидатов было больше, чем запланированных будущих объединений, поэтому прошли не все. Но ведь и прежде кандидатуры худруков обсуждались на парткоме, на коллегии и на секретариате. Утверждение шло на основе личностных качеств, а не программ.

Я прочитал все программы будущих объединений и ничего такого, что различало бы объединения, не нашел. А прежние худруки, выдвигая свои программы, просто перечисляли крупные режиссерские имена и замечательные фильмы, которые были созданы под их руководством. Но когда руководишь объединением двадцать лет, обязательно найдется несколько значительных фильмов. Слабых и конъюнктурных картин худруки не упоминали. Не анализировали, что и почему не получилось, и не сообщали, каким путем они будут менять привычные методы руководства в условиях новой модели. И сегодня трудно сказать, чем отличаются программы «Времени» от «Товарища», «Союза» и других.

В новом объединении «Жанр», которым стал руководить В. Меньшов, предлагалось снимать жанровые, зрительские картины. Но и во всех остальных объединениях собираются снимать жанровые, зрительские картины. В. Наумов создал объединение «писателей, художников, киноработников». Но кино и до объединения В. Наумова было искусством синтетическим. Комедийное объединение Г. Данелия и в новых условиях осталось комедийным только под другим названием «Ритм». Было восстановлено объединение «Юность», в котором предполагается снимать фильмы для детей и юношества. Но во всех объединениях снимали и снимают картины для юношества. И наше новое объединение «Слово» не отличается от остальных, мы провозгласили, что преимущество будем отдавать драматургам, но любой разумный художественный руководитель любого объединения не должен ими пренебрегать.

Программы, представленные будущими худруками, ничего старого не разрушили и ничего нового не создали. Кстати, из всех прежних худруков «Мосфильма» ушел только один А. Сахаров, но еще до введения новой модели, потому что за восемь лет руководства не снял ни одной картины. Сейчас он снова снимает фильм и счастлив.

Так что революционной перестройки при выборах худруков не произошло, старые потеснились, пришли новые (объединений стало больше), в основном секретари союза. И я в их числе. Другие секретари вошли в коллегию Госкино. Повторяется все тот же старый принцип административно-командного аппарата, когда совмещаются выборные и административные посты. Каждый руководитель еще и член какого-то выборного органа.

Если, скажем, драматург, чей сценарий не будет напечатан в альманахе «Киносценарии», который редактирует драматург Е. Григорьев, войдет с ним в конфликт или войдет в конфликт с нашим объединением и решит эти конфликты вынести во Всесоюзную комиссию по кинодраматургии, то он опять же попадет к Е. Григорьеву и ко мне как сопредседателям всесоюзной комиссии и секретарям союза. Если появится новый адепт детского кинематографа, который будет не согласен с установками Р. Быкова в детском кино, то куда бы он ни пошел, всюду наткнется на Р. Быкова: и в Госкино (член коллегии), и в Союзе кинематографистов (секретарь и председатель комиссии), и на «Мосфильме» (худрук объединения), и в Детском фонде (член прези-

диума). И в Академии педагогических наук. Так же произошло и на всех республиканских киностудиях, и там худруками стали секретари республиканских отделений.

В принципе в этом нет ничего криминального, каждое время выдвигает своих лидеров, которые и определяют и защищают установки своего времени. Но ситуация в руководстве объединениями на студиях и в Союзе кинематографистов это уже не вполне плюрализм, а преимущественно мнение одного человека в нескольких качествах, что тормозит и подготовку смены.

То, что секретари союза пришли к руководству творческо-производственными объединениями, вначале было даже необходимостью. Секретари участвовали в выработке новой модели с самого начала, и кому, как не им, следовало проверить модель на практике. Но модель ведь не догма, она будет меняться, она уже меняется, сохраняя основные принципы, приспособляется к требованиям реальной жизни, то есть к производственным отношениям, которые существуют в нашем обществе и складываются вновь.

А требования таковы, что сегодня, как никогда раньше, нужно сосредоточение сил на определенных участках перестройки. И по-видимому, в интересах дела следует выбирать: или государственная служба, или служение на общественном поприще. Чтобы не создавать нового «генералитета».

В психологии художника многое от психологии ремесленника в лучшем смысле этого слова. Художнику хочется сделать самому, сделать лучше, чем его коллеги-соперники. Я убежден, что художник, даже самый осведомленный в сфере управления, занимаясь руководством, все равно на эту свою обязанность будет смотреть не как на главное дело жизни, главное все-таки снять, написать, сыграть. Нужны другие формы организации и руководства. Но какие? Говорят, что критика должна быть конструктивной. Но я знаю, что меня не устраивает, я могу даже выбрать оптимальный вариант, но мой и другие варианты должны изучить специалисты-управленцы.

●

Вот я — за продюсерский кинематограф. А где опять же взять этих самых продюсеров? Есть предложение создать на Высших курсах режиссеров и сценаристов отделение продюсеров. Но уже много десятилетий мы учим сценаристов, режиссеров и других специалистов во ВГИКе и на Высших курсах. Как показала практика, из выпуска обычно остаются в кинематографе один-два режиссера, такое же положение и на сценарных факультетах. Если идти проторенным путем, то нам потребуется лет двадцать, чтобы появились продюсеры.

Как-то мы с коллегами-сценаристами обсуждали эту проблему. Перебирали реальных людей. И остановились на двух кандидатурах, идеальных, на наш взгляд, продюсерах — А. Медведеве и В. Досталe. Перестройка и выдвинула их на первые роли в кино. Не будь перестройки, вряд ли они так быстро проделали бы свое движение на кинематографический верх. Хотя, на мой взгляд, они были готовы к своим постам лет десять-пятнадцать назад. Но существовали устоявшиеся стереотипы номенклатурных должностей.

Управленцев пока практически нет. Поэтому какое-то время нам придется обходиться собственными силами, не бюрократизируя процесс выдвижения управленческих кадров. Я думаю, почти готовые продюсеры ходят среди нас, только им никогда не только не предлагали этим заняться, но и всячески ограничивали их участие в управлении. Непременные анкетные требования и ограничительные цензы заставляли предприимчивых людей искать выход для своей энергии и интеллектуальных возможностей в других сферах. Я уверен, что потенциально талантливые управляющие ушли в режиссеры, сценаристы, в организаторы производства, в редакторы. И наверняка многим режиссерам не надо снимать средние фильмы или сценаристам писать средние сценарии, они, возможно, смогут стать управляющими кинематографом. Может быть, они по-новому посмотрят на кинематографический процесс, привлекут

тех же худруков для консультаций, будут готовить сценарии персонально для талантливого режиссера, чтобы тот снимал не по одной картине в три года, а четыре картины в три года как минимум. И чтобы талантливый сценарист или писатель не занимался самодеятельным пристраиванием своих готовых произведений, а чтобы все его сценарии еще на стадии замысла были обеспечены режиссерами, производственными площадями, рекламой. Я лично всегда мечтал о продюсере, который был бы заинтересован именно во мне, с моими сильными и слабыми качествами, чтобы он, зная мою индивидуальность, смог найти на мой сценарий оптимального режиссера, чтобы мои слабости были перекрыты теми его свойствами, которых у меня нет. И наоборот. Я со своим прагматизмом, четкостью конструктивного мышления был бы просто необходим для режиссера, скажем, романтического. И мне в принципе совсем не важно, в каком объединении будет сниматься мой сценарий и кто в этом объединении художественный руководитель. Если режиссер профессионал и обладает яркой индивидуальностью, никакой худрук на его индивидуальность повлиять не может. Да и не надо влиять. Но надо ли держать худрука на случай, если режиссер начнет заваливать картину? Стоит ли иметь специальную организацию, во главе которой стоит человек-спасатель на случай катастрофы?

Можно, конечно, организовать обучение продюсеров на Высших курсах, но можно найти людей, которым не нужно двухлетнее обучение, а достаточно нескольких недель переподготовки на управленческих факультетах институтов в других сферах. Может быть, таким людям достаточно пообщаться с высшим эшелоном управляющих ранга заместителей министров, пройти стажировку у зарубежных продюсеров, заранее исключив возможность определения в профессию по знакомству и приятельским отношениям. У нас есть исторический опыт. В двадцатые годы за рубеж посылали наиболее энергичных и инициативных, потом они руководили отраслями промышленности.

И формы объединений могут быть самыми разными. Рядом могут сосуществовать объединения с худруком и небольшим художественным советом из трех человек и объединения во главе с продюсером и консультативным советом из ведущих кинематографистов. Можно найти соответствующие формы оплаты их труда, например, на акционерных началах. Режиссер и члены съемочной группы, которые принесли ощутимый доход объединению, получают преимущество в приобретении акций.

Создавая новые объединения, мы не подумали, перед кем будут отчитываться худруки, когда закончится срок их полномочий. Сейчас ясно, что снова —перед парткомом студии, СК СССР и Госкино СССР. Прибавится еще и правление киностудии. Но не выработаны критерии, по каким предстоит отчитываться объединениям. Последствия нетрудно предсказать.

Обанкротиться у нас весьма нелегко при 280 миллионах населения, которое с мала до велика все еще ходит в кино. К тому же худруки будут стараться давать при отчетах только позитивную информацию. И если в объединении не возникнет конфликта, сотрудники будут сопротивляться приходу новых руководителей. К тому же у прежних худруков или продюсеров уже есть пусть и негативный, но опыт, у других этого опыта нет, и вполне может случиться так, как и было прежде: новые худруки, придя однажды к руководству объединениями, не захотят отдать полученную власть и перекроют возможности выдвижения новой генерации кинематографических управленцев.

Новая модель кинематографа пока еще не работает в полную силу даже там, где пришли к управлению новые люди. Она не признана и не закреплена законодательно. Мы все живем в прежних жестко регламентируемых условиях административно-командной системы.

Конечно, многое поменялось, особенно во взаимоотношениях с Госкино СССР. Комитет отказался от жесткой опеки, отношения между художниками и управленцами стали более человечными, и это привело вначале кинематогра-

фическую общественность в состояние некоторой эйфории. Но эйфория заканчивается, революционный взрыв надежд после XXVII съезда партии и V съезда кинематографистов сменяется реальными буднями перестройки, которая потребует долгой и кропотливой работы, и это стало ясно только сейчас, после года работы в новых условиях.

Придется пересматривать и находить новые взаимоотношения с рядом служб киностудии и аппарата Госкино на хозрасчетной основе. А пока ряд важных служб Госкино СССР функционирует отвратительно. Я как-то попросил «Совинфильм» связать меня с зарубежным копартнером, с которым объединение планировало совместную работу. Пообещали и забыли. Чтобы получить информацию и принять решение, надо ждать недели, а то и месяцы. Невозможно найти даже номер телекса фирмы, с которой «Совинфильм» вел переговоры. Организация эта необязательная и неповоротливая. Может быть, мне особенно не повезло с нею, но я знаю десятки коллег, которым не везло так же!

В полной секретности работает «Совэкспортфильм». Какие наши фильмы и как идут за рубежом? Эту информацию «Совэкспортфильм» до практических работников не доводит. Но я как сценарист и худрук должен ведь знать конъюнктуру не только на отечественном, но и на зарубежном рынке. И когда приезжаешь за рубеж для совместной работы с коллегами или со своим фильмом, встреча с представителем «Совэкспортфильма» скорее казус, чем норма. Я много раз на протяжении работы в кинематографе был в ГДР и ни разу там не встретился с представителем этой киноорганизации.

Справедливости ради следует заметить, что в «Совэкспортфильме» есть великолепные работники, такие, как Г. Гуревич, который был представителем в Чехословакии.

СК СССР — инициатор создания новой модели кинематографа. Режиссеры, сценаристы, представители всех кинематографических профессий рождали эту модель в муках, очень часто дилетантски, потому что никогда этим делом не занимались. Но ведь наше основное дело все-таки — снимать фильмы, а отлаживанием системы, исправлением допущенных ошибок, прогнозированием, опробованием разных форм, внедрением тех звеньев, которые себя оправдали, и ликвидацией того, что не оправдало себя в процессе производства, должен заниматься штат, который расположен в Гнездниковском переулке. На высокопрофессиональном, по-настоящему деловом уровне.

Возможно, я заблуждаюсь в чем-то, но те вопросы и проблемы, которые я затронул в этой статье, думаю, требуют и обсуждений, и решений.

Ведь перестройка в кино продолжается.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

КЕОСАЯН Лауру Ашотовну, киноактрису, заслуженную артистку Армянской ССР
МАЛЕВАННУЮ Ларису Ивановну, актрису, народную артистку РСФСР
МАРКИНУ Ольгу Александровну, киноактрису
РУДИНУ Веру Федоровну, художника,
заслуженного работника культуры РСФСР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием

ЯКОВЛЕВА Владимира Георгиевича, художника, заслуженного работника культуры РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

С 85-летием

УСЕЙНАШВИЛИ Георгия Алексеевича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

С 80-летием

АГЗАМОВА Гани Агзамовича, киноактера, народного артиста Узбекской ССР, лауреата Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы

КЛАДО Николая Николаевича, кинокритика, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 75-летием

ВОЛЬФСОНА Александра Наумовича, кинодраматурга, лауреата Ломоносовской премии

С 70-летием

ВЛАДИМИРОВА Игоря Петровича, актера, режиссера, народного артиста СССР
ГРАНИНА-ГЕРМАНА Даниила Александровича, кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР
ЗАГДАНСКОГО Евгения Петровича, кинодраматурга, заслуженного работника культуры УССР

КОРМУНИНА Павла Васильевича, киноактера,
народного артиста Белорусской ССР

ТАКАЙШВИЛИ Дмитрия Георгиевича, художника, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР

С 60-летием

МАЩЕНКО Николая Павловича, кинорежиссера, народного артиста УССР, лауреата премии Ленинского комсомола, лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко, лауреата премии имени Н. Островского
САГАРАДЗЕ Гурама Георгиевича, актера, народного артиста Грузинской ССР, лауреата Государственной премии Грузинской ССР имени Ш. Руставели
ФАЙЗИЕВА Латифа Абидовича, кинорежиссера,
народного артиста Узбекской ССР

С 50-летием

МАНСУРЯНА Тиграна Егнаевича, композитора, лауреата Государственной премии Армянской ССР, лауреата премии комсомола Армянской ССР
ПОРОХОВЩИКОВА Александра Шалвовича, актера, заслуженного артиста РСФСР
ФИЛИППОВА Валерия Николаевича, художника

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Валерий Фомин

«Никакой эпохи культа личности не было...»,

или Как кино избавляли от крамольной темы

Пролог

В октябре 1961 года в сияющем, новеньком Кремлевском Дворце съездов делегаты XXII съезда голосовали необычную резолюцию: «Признать нецелесообразным дальнейшее сохранение в мавзолее саркофага с гробом И. В. Сталина, так как серьезные нарушения Сталиным ленинских заветов, злоупотребления властью, массовые репрессии против честных советских людей и другие действия в период культа личности делают невозможным пребывание гроба с его телом в Мавзолее В. И. Ленина»[1].

Красочная народная молва, всегда склонная к эффектным преувеличениям, очень быстро разнесла весть, будто несколько делегатов не выдержали напряжения и скончались во время голосования. Было так или не было, но, думается, не нужно особого воображения, чтобы представить, что голосование за такую резолюцию не могло оказаться слишком простым и легким.

Резолюцию утвердили. Но перехоронить «великого вождя» где-нибудь подальше духу не хватило. Тут же, в каких-то метрах от Мавзолея, у Кремлевской стены и определили новое место. А вскорости не поскупились и на другие почести: над могилой поднялся скромный, но тонкой работы и из благородного материала бюст...

И все же — вынесли! Более того: в общей резолюции партийный форум четко и недвусмысленно еще раз подтвердил правильность линии XX съезда, специально подчеркнув необходимость серьезных мер, «которые полностью исключили бы в будущем повторения подобных ошибок».

Теперь, когда знаешь, как разворачивались последующие события, невольно спотыкаешься в этой формулировке на слове «в будущем». Роковая оговорка. А в настоящем?

В тогдашнем, последовавшем после съезда «настоящем» все оказалось сложнее. Ведь в том же 1961 был «арестован» роман В. Гроссмана «Жизнь и судьба». Перезахоронить образ «вдохновителя и организатора всех наших побед» в общественном сознании оказалось делом куда более трудным. При всей четкости и однозначности резолюций партийных съездов великая очистительная работа, начатая советской литературой и искусством по преодолению, как тогда говорили, последствий культа личности, велась при колоссальном сопротивлении прежде всего самых высших партийных инстанций. Любая сколько-нибудь значимая публикация на эту тему давалась с боем. А все-таки дело двигалось. Уже были на-

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 8. М., 1972, с. 325.

писаны и опубликованы «За далью даль» А. Твардовского, «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» А. Солженицына, «Люди, годы, жизнь» И. Эренбурга. За ними, быстро нарастая, поднималась целая волна новых произведений, документальных материалов, сдирающих бархатный покров с «благословенных» сталинских времен. По редакциям, а потом и по рукам в самиздатовском варианте уже гуляли вовсю «Раковый корпус», «В круге первом» А. Солженицына, «Крутой маршрут» Е. Гинзбург, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, воспоминания Н. Я. Мандельштам и десятки других произведений. В театре был разрешен шварцевский «Дракон», была написана «Колыма» и другие антикультовские вещи... Звучали песни-притчи А. Галича...

Что же касается «важнейшего из искусств», десятилетиями приучаемого к идеологическому лакейству и особенно успешно участвовавшего в оболванивании народных масс, то оно медленно, с огромным напряжением выходило из оцепенения, с трудом выговаривая первые слова правды о прожитой страной зловещей ночи. В «Чистом небе», «Председателе», «Живых и мертвых», «Утолении жажды», «Тишине» и других фильмах пока только в отдельных сценах и сюжетных линиях экран пусть еще робко, не слишком последовательно и умело попытался включиться в общий фронт борьбы с наследием сталинских времен. Это были самые первые ласточки. Но уже вслед за ними на студиях страны готовились сценарии, задумывались фильмы, в которых тема культа должна была из побочных, сопутствующих решительно переместиться в центр повествования. Кинематограф готовил себя к тому, чтобы сделать свой по-настоящему крупный и принципиальный для себя шаг к правде о пережитой страной великой исторической трагедии. И тем самым хоть как-то искупить свою вину перед народом за прошлые свои сладкие песнопения и торжественные гимны кровавому режиму. Более того, всем своим могучим арсеналом кинематограф мог тогда способствовать решающему перелому в развернувшемся сражении за расчистку народного сознания от идеологических мифов сталинизма.

Но сделать этот принципиальный шаг ему не довелось. В октябре 1964 года Н. С. Хрущев был внезапно смещен и отправлен на пенсию.

О том, как осуществлялся демонтаж решений XX и XXII съездов, о том, как в нашем кино было разгромлено и пресечено только-только нарождавшееся, но, может быть, самое важное для кинематографа той поры направление, пожалуй, лучше всего — и яснее, и полнее — расскажут сами документы тех лет.

Отбирая и подготавливая документы к публикации, я менее всего хотел взять на себя роль «разоблачителя» и судьи тех людей, которые оказались всего лишь исполнителями грандиозной идеологической кампании по консервации сталинизма. Подлинные ее инициаторы, конечно же, восседали не в кабинетах в Малом Гнездниковском. Их имена, высокие должности и прежде всего сам механизм безотказной манипуляции общественным мнением во многом все еще защищены пологом непроницаемой тайны. Двери самых важных архивов остаются наглухо закрытыми. И все же, думается, не за горами времена, когда имена всех главных душителей правды и их современных покровителей перестанут быть в нашей стране государственной тайной.

Тайная смена курса

Никаких прямых команд и указаний о смене курса и переориентации тематического плана еще даже и не последовало (первые пленумы ЦК под руководством нового генсека вопросов идеологии напрямую не касались). Но не требовалось особой проницательности, чтобы понять: наверняка последуют крутые повороты государственного руля. Но куда? В какую сторону?

Председатель Комитета по кинематографии А. Романов, и прежде не отличавшийся особым бесстрашием, теперь и вовсе запаниковал. На приемке новых кинофильмов председателю часто мере-

щились крамола, непозволительные намеки[2]. Тревожные ожидания воцарились и в Главной сценарной редакционной коллегии Комитета, которую в те смутные времена довелось возглавлять А. Дымшицу. Конечно, более всего томил вопрос о культе. Как ни сдерживали, как ни осаживали еще при Хрущеве набегавшую волну заявок на эту тему, но в сценарном портфеле кое-что все же поднакопилось. Одни сценарии были одобрены, другие ожидали запуска, по иным уже начались съемки. Что с ними теперь делать? Надо ли дожидаться официальных распоряжений или, дабы не опростоволоситься, самим уже начать как-то готовиться к возможному повороту политического курса?

Вот несколько характерных документов, которые передают умонастроения членов коллегии и ее руководителей в первые месяцы 1965 года.

Из протокола заседания сценарной редакционной коллегии 23 января 1965 года

И. Кокорева. Я хочу еще остановиться на одном моменте, который может уточнить и облегчить нашу работу. У нас такой порядок, что сценарии, идущие на коллегию, одновременно поступают в отдел ЦК. Мне хотелось бы, чтобы каждый редактор знал мнение работников ЦК, потому что есть случаи, когда после нашего утверждения выясняется, что сценарий закрывается. Если это так, то это вещь ненормальная. Мы должны работать в контакте с работниками ЦК и знать их точку зрения на тот или иной сценарий. А в пятидесяти случаях из ста мы этой точки зрения не знаем. В этом смысле надо упорядочить и внутреннюю нашу работу. [...]

Из стенограммы заседания сценарной редакционной коллегии 10 апреля 1965 года

И. Кокорева. [...] Надо поставить наше руководство в известность о том, что мы совершенно не осведомлены, что происходит по вопросу культа личности.

Я считаю, что нам надо коллективно, совместно с нашим руководством и отделом ЦК взять и посмотреть сценарии, которые связаны с решением вопроса культа личности. Причем посмотреть не один сценарий, а всем вместе разобраться, каким путем дальше идти и где есть мера вещей.

Из стенограммы заседания сценарной редакционной коллегии 23 января 1965 года

А. Дымшиц. По вопросу культа личности и как к нему относиться, как показывать его последствия?

Я лично не располагаю непосредственной информацией. Мы обратимся к нашему руководству. Может быть, оно ею еще тоже не располагает, но оно ее получит, такая информация последует. Но я лично считаю, что мы нравственно и политически подготовлены к приятию этого решения. Нужно сказать, что культ личности был нарушением законности. Но дело идет о мере подхода к этому, о такте в подходе к таким картинам. Чтобы понимать, когда это нужно, когда не нужно. Понимать ответственность воспитателей перед народом.

Этой ответственности, к сожалению, некоторые работники на студиях не испытывают. И я считаю, что на «Мосфильме», например, некоторые товарищи слишком усердствуют. Вопрос заключается [в том], как к этому подойти, как показать соотношение исторических сил. В некоторых произведениях получается картина, что, кроме безобразий, кроме нарушений законности, ничего не было. Тогда возникает серьезный вопрос — что является главным в жизни нашего общества? А главным является жизнь народа, которая непрерывно развивалась как поступательный процесс на основе того, что делала партия, делал народ. Несомненно, были трудности. Никто ничего в тайне не держит. Эту тайну открыла человечеству наша партия. И партия вынесла необходимые суждения. И, наконец, партия не заинтересована в том, чтобы люди случайные, мелкодемократические использовали этот

[2] Год спустя почти все наиболее яркие и значительные фильмы нашего кино косяком пойдут на «полку»...

сюжет. Я приветствую тот факт, что в подавляющем большинстве картин не будет обращено на эту тему внимания.

Я думаю, что по этому вопросу надо сделать следующее: ждать от начальства необходимых разъяснений, а со своей стороны быть к ним готовыми. Но не только по нашему моральному самочувствию. Я думаю, что надо быть готовыми вот в каком отношении: я прошу в три дня оперативно собрать материал по обзору, что делается у нас на эту тему. Такой материал дать руководству и согласовать какие-то действия, которые бы не привели нас к созданию вещей, в которых изображение культа приобретает характер безответственный и начинает приносить вред нашему делу.

Сказано — сделано

Редакторы, курирующие студии, подготовили затребованные от них оперативные сообщения. Масштаб «бедствия» был определен уже не на глазок. Полный список сценариев и фильмов, находящихся в производстве, способных нанести зрителю «тяжелые и болезненные травмы», лежал на столе у главного редактора Комитета. И, ясное дело, не только у него. Теперь надо было хорошенечко подумать над тем, что делать дальше. Прямых инструкций сверху о закрытии антисталинской тематики все еще не поступало. Но все явственнее чувствовалось, что у нового партийного лидера и его окружения фильмы с обнажением язв сталинщины горячего отклика и благодарной поддержки не найдут. Как выйти из положения? Как остановить, сбить, опрокинуть пусть и медленно, но все же нарастающую волну сценариев о «благословенных» сталинских временах?

К чести тогдашнего руководства Комитета и Главной сценарной редакционной коллегии они проявили изрядную гибкость и изобретательность в разрешении столь неудобной коллизии. Судя по всему, сценарии и фильмы из антикультового списка было задумано хоронить не все чохом и не одним каким-то приемом, а разбить их как бы на группы с тем, чтобы применить к каждой из них свой особый, сугубо индивидуальный подход.

Пожалуй, одним из самых тонких и хитроумных вариантов свертывания темы, которая и в достославные хрущевские годы не слишком-то услаждала начальственные сердца, стало требование ее... более глубокой разработки. Впрочем, этот замечательный способ был нащупан и опробован еще раньше, задолго до начала всей кампании по свертыванию антикультовой темы. Например, именно таким макаром удалось в конце концов остановить напористого Марка Донского, который в течение нескольких лет добивался постановки фильма «Без тернового венца» — о трагической судьбе тех честных советских чекистов, которые стали жертвами сталинских репрессий.

Несмотря на то, что маститый режиссер начал работать над сценарием этого фильма по прямому заказу КГБ (28 февраля 1963 года В. Баскаков получил письмо от заместителя председателя КГБ СССР А. Перепелицына с ходатайством о запуске фильма М. Донского и обещанием необходимого содействия), редакторам Комитета удалось перевести работу над сценарием о сталинских лагерях в план все более и более «глубокой разработки». В конце концов прославленный постановщик «Радуги», предполагавший поначалу воспроизвести в своем фильме и садистские допросы, и ежовско-бериевских следователей-палачей, и сцены расстрелов, и подробности лагерного ада, догадался, что до «глубин» ему никогда не докопаться, и махнул рукой, вернувшись к продолжению работы над своим ленинским циклом. Этот опыт оказался вдвойне ценным для редакторов Комитета в столь сложном для них поворотном 1965 году.

Из стенограммы заседания Главной сценарной редакционной коллегии от 23 января 1965 года

А. Дымшиц. Во многих кинофильмах неизбежно возникают коротенькие эпизоды, мимоходом затрагивающие эту трудную и благородную тему. Мне, на-

пример, кажется, что такое мелькание становится несколько опасным. Количество может начать переходить в качество, может начать затемнять образ советского человека. Этот вопрос у нас возник по сценарию Б. Ахмадулиной «Чистые пруды», где без органичной необходимости возникает эта тема. Я ни в коей мере не выступаю противником этой темы. Я горячий сторонник, чтобы нарушения закона были показаны с тем, чтобы они никогда не появлялись. Но я противник, чтобы это делалось легковесно, из фильма в фильм. Я в этом смысле поддерживаю в замысле сценарий «Закон», потому что этот сценарий широко и глубоко берет проблему. Он показывает причины, по которым возникло это явление. Он показывает их так, что зрителю становится ясно, в чем тут дело. Что это действительно есть нарушение законов нашей жизни. И вместе с тем он показывает эту тему так, что видно, что при всем том, что эти нарушения тормозили движение нашей жизни, тем не менее народ верил, что партия жила, несмотря на большие трудности, которые она переживала.

Надо интересоваться, что у нас будет в перспективе и к 50-летию Октября, что будет из истории советского общества. Правду истории затенить нельзя. Но нельзя делать так, чтобы в поисках исторической правды крен оказался таким, что это односторонне показывало бы движение нашего общества. Нужно серьезно, творчески давать эту тему, а не затрагивать бегло, вызывая этим шоковое состояние в зрительном зале.

То ли действительно у страха глаза велики, то ли главный редактор Комитета все же лукавил, горько сетуя на то, что тема культа возникает в сценариях слишком уж часто. Подобных сценариев и фильмов в общем кинопотоке было буквально единицы. Тем не менее их и без того не слишком широкий круг довольно быстро сокращался: под предлогом «недостаточно глубокой разработки», «необязательности», «нарушения чувства меры» и т. д. и т. п. редакторские ножницы ловко отсекали эпизоды, образы, сюжетные линии, так или иначе затрагивающие совсем уж нежелательную теперь тему.

Конечно, кинематографисты, поставленные в ситуацию альтернативного выбора (или выбрасывай немедленно, или же до конца дней своих будешь «углублять» и «преодолевать односторонность»), вели себя по-разному. Одни подчинялись. Другие упорствовали, сопротивлялись, не проявляли подчас даже малейшего желания идти на беспринципные компромиссы. Однако кастрировав несколько сценариев и фильмов, освободив их от «ошибочных эпизодов, поверхностно трактующих тему культа», руководство Комитета и сценарной коллегии могло все же перевести дух: масштабы «бедствия» удалось локализовать, ибо число сценариев и фильмов, содержащих мотивы критики культа личности, свелось теперь совсем к минимуму. Но и успокаиваться на достигнутом было еще рановато. На студиях страны готовились к запуску сценарии, в которых рассказ о массовых репрессиях, чудовищном беззаконии и других сторонах сталинских времен был уже не одной из тем и сюжетных линий, а являлся сердцевиной всего повествования. Тут поправить дело простой ампутацией отдельных эпизодов, усекновением крамольной сюжетной линии было уже невозможно — резать надо было всю вещь целиком. С ними именно так и поступили. Индивидуальный же подход к подобным сценариям проявлялся в том, что одни вещи резали быстро, четко, откровенно. Гибель же других была долгой и мучительной, поскольку у редакторов подчас и у самих дрожали руки, и им — как можно догадаться — порой нелегко было заставить себя исполнять свои служебные обязанности.

Как списали «Закон»

В одном выступлении главный редактор СРК (сценарной редакционной коллегии), настаивая на устранении антикультовых эпизодов под предлогом будто бы (зачастую) недостаточно глубокой разработки этой столь серьез-

ной темы, ссылался еще в самом начале 1965 года на сценарий Л. Зорина, А. Алова, В. Наумова «Закон», выставляя именно его как положительный пример, как образец подлинно серьезного и ответственного подхода к теме культа. И действительно, уже сам сюжетный ход, избранный авторами «Закона»,— в центре повествования был следователь, занятый пересмотром дел невинно репрессированных,— давал возможность развернуть правдивую, мощную и страшную панораму народных бедствий, показать мучеников и их палачей, включая и зловещую фигуру Берия. Но вот наступил момент, когда сотрудникам Комитета надо было решать судьбу и этого образа.

Сценарий двухсерийного киноромана «Закон» был представлен «Мосфильмом» Главному управлению по производству художественных фильмов Комитета по кинематографии 16 ноября 1964 года. Просьба студии о включении сценария в производственный план, как ни странно, осталась без ответа. Но понять это можно: сценарий оказался в Комитете не в самый благоприятный момент — ведь и месяца еще не прошло после ошеломительного смещения Н. С. Хрущева. Обстановка в верхах, настроения нового руководства были еще слишком неясны, чтобы принимать сколь-нибудь определенные решения по таким крупным и принципиальным вещам, как «Закон».

Судя по всему, сценарий вскоре был направлен или вызван на консультацию в ЦК, где состоялось его обсуждение. 17 декабря авторам сценария была вручена стенограмма этого обсуждения. Вдогонку 28 декабря на «Мосфильм» прилетело письмо, подписанное членом сценарной коллегии З. Куторгой: «Поскольку работа над литературным сценарием Л. Зорина, А. Алова и В. Наумова «Закон» будет продолжена, возвращаем переданные нам экземпляры». Никаких замечаний и предложений по доработке сценария в послании не содержалось.

11 января 1965 года «Мосфильм» повторно запросил благословения на запуск «Закона». Главная сценарная коллегия опять безмолвствовала. Тогда 5 февраля «Мосфильм» напрямую адресовал свою просьбу о включении «Закона» в план выпуска фильмов 1966 года заместителю председателя Государственного комитета В. Баскакову. Как и полагается, к письму было приложено официальное заключение студии на рекомендуемый сценарий. Некоторые его положения и сам характер аргументации в защиту авторского подхода к теме культа представляются весьма примечательными и достойными того, чтобы познакомиться с ними поближе.

Из заключения сценарной редакционной коллегии VI творческого объединения «Мосфильм» по литературному сценарию «Закон» (второй вариант)

«В этом сценарии разрабатывается одна из наиболее важных и острых тем современности — восстановление ленинских норм и принципов законности, возвращения людей в боевой строй, высокая коммунистическая ответственность человека, личности перед обществом, неразрывная связь морали, нравственности и политики, революционной политики нового советского общества.

[...] Политическая зрелость и художественный такт подсказали авторам наиболее верное и вместе с тем наиболее глубокое решение темы. Они написали сценарий не о лагерях, не о жестоких допросах, не о внешней стороне репрессий и беззаконий, имевших место в прошлом. Их, как художников, и в малой степени не привлекает эта внешняя сторона, все, что могло бы отдавать гиньолем, сенсационностью. Хотя в сценарии и есть неоднократные наплывы, ретроспекции, раскрывающие детали прошлого героев, они чужды сенсационности или умышленному нагнетанию фактов. В этом смысле сценарий выгодно отличается от тех произведений, в которых недостаток внутренней жизни восполняется внешними, торопливыми усилиями или спекулятивной эксплуатацией лагерной темы.

Редакционная коллегия объединения единогласно пришла к заключению, что на основе этого сценария может быть поставлен крупный, значительный по идейно-художественному звучанию фильм.

При работе над вторым вариантом

литературного сценария авторы учли замечания, высказывавшиеся им в ряде обсуждений, и значительно усилили линию, показывающую роль Центрального Комитета КПСС в восстановлении ленинских норм социалистической законности».

На этот раз сценарная редакционная коллегия Комитета отреагировала с непривычной оперативностью. На «Мосфильм» уже 15 апреля полетел озабоченный запрос А. Дымшица.

«Из заключения не видно,— писал главный редактор СРК,— в каком направлении велась работа над сценарием после сделанных на совещании в ЦК замечаний, что изменилось в сценарии во втором его варианте?

Просим Вас поручить сценарной редакционной коллегии VI объединения дать заключение на представленный вариант сценария».

3 мая 1965 года «Мосфильм» представил в Комитет подробнейший отчет о внесенных поправках.

«В дополнение к заключению сценарной редакционной коллегии VI творческого объединения по второму варианту литературного сценария Л. Зорина, А. Алова и В. Наумова «Закон» сообщаем Вам перечень изменений, внесенных в сценарий после обсуждения его в ЦК.

Главное замечание, обращенное к первому варианту сценария, сводилось к необходимости полнее и ярче показать значение и роль партии в деле реабилитации невинно пострадавших людей. В этом направлении во втором варианте сценария проделана большая работа — введена новая сюжетная линия «Дело обкома». Теперь она занимает одно из центральных по значению мест в сценарии... .

Большая работа проделана над характером Лунина...

Подверглись сокращению эпизоды и диалоги, связанные с показом интеллигенции.

...Произведено общее сокращение, в частности, изъят эпизод «Суд и расстрел Берия».

В общей сложности изменениям и уточнениям подверглось более половины всех эпизодов сценария»[3].

Главный редактор СРК поспешил срочно ознакомить А. Романова со студийным рапортом о переделках, сопроводив его такой резолюцией:

«На мой взгляд, этот сценарий не может быть рассмотрен сценарной редакционной коллегией до решения в руководящих инстанциях вопроса о целесообразности постановки фильма на данную тему.

Поэтому прошу Вас выяснить в принципе вопрос о том — нужен ли в современном производственном плане кинематографии сценарий «Закон»?

Из нашей сценарной редакционной коллегии сценарий «Закон» в новом варианте поступил в подотдел ЦК КПСС 14 апреля с. г.»

Переадресовав сценарий второго варианта «Закона» А. Романову, А. Дымшиц 21 мая 1965 года одновременно направляет его и заместителю председателя Комитета по кинематографии В. Баскову, сопровождая его такой же воодушевляющей резолюцией: «Мне представляется, что до обсуждения сценария в нашей редакционной коллегии следует в руководящих инстанциях решить принципиальный вопрос — о целесообразности постановки фильма на данную тему».

Судьба «Закона», который еще недавно назывался чуть ли не образцовым воплощением темы, была предрешена. Какой-то месяц спустя на «Мосфильме» собирали подписи под документом, ставящим последнюю точку в этой истории.

«Утверждаю»
В. Сурин

АКТ о состоянии готовых литературных сценариев.

Комиссия в составе [...] рассмотрела материалы по готовому литературному сценарию «Закон» [...] и считает, что он

[3] Судя по этому отчету, первоначальный вариант сценария «Закон» радикально отличается от текста, опубликованного на страницах журнала «Искусство кино» (1987, № 5, 6).

подлежит списанию по следующим причинам:

[...] Представление студии о включении сценария в план выпуска фильмов на 1966 год Государственным Комитетом Совета Министров СССР по кинематографии не поддержано.

В настоящее время сценарий, трактующий тему культа личности, представляется к списанию по тематическим причинам [...].

Иссечение

Куда более трудным орешком оказался для комитетских редакторов «Дневник Нины Костериной». Если на «Мосфильме» быстро сообразили что к чему и уже в середине 1965-го поспешили списать главную антикультовую вещь по причине ее непроходимости, то ленфильмовцы, словно не желая замечать, в какую сторону меняется общественно-политический климат в стране, настойчиво добивались разрешения на экранизацию этой документальной повести, напечатанной Твардовским в «Новом мире». Сложность положения заключалась еще и в том, что «Дневник» и сценарий, похоже, очень нравились многим членам сценарной редакционной коллегии Комитета и самому ее главному редактору. Угробить откровенно и одним махом эту столь чистую и благородную по своему тону вещь, запретив ее «по тематическим соображениям», было, скорее всего, неловко, совестно. Но к тому времени из высших партийных инстанций уже поступили сигналы о повороте политического руля. После того как в майском докладе Брежнева к юбилею Победы имя Сталина было упомянуто лишь раз, и как бы в нейтральном контексте, стало ясно, куда теперь все пойдет. Редакторская мысль напряглась и заметалась в поисках спасительного решения. На пороге стоял июнь 1965-го, когда сценарный портфель Комитета был уже практически очищен от опасной и все более нежелательной темы. Как же вели себя и что говорили в этот момент сотрудники СРК?

Вот несколько высказываний, взятых из протокола обсуждения сценария «Дневник Нины Костериной» Ф. Миронера и Я. Филиппова в сценарной редакционной коллегии 8 июня 1965 года.

Присутствовали: тт. Дымшиц, Бакуринский, Чекин, Куторга, Барабаш, Рохлин, Миронер, Филиппов, Бровман.

Г. Бровман. [...] В заключении студии написано, что сценарий не пропускает ни одной из ярких примет времени. Это очень самонадеянное сообщение. Наоборот, как раз пропускает многие яркие приметы времени, приметы жизни общества, жизни народа, которая была сложной и противоречивой. Если то время накануне 50-летия предстанет перед зрителями в такой интерпретации — это будет неполная картина, односторонняя картина, лишенная той внутренней гармонии, которая делает печаль светлой. Об этом всегда нужно помнить, когда касаемся проблемы 1937 года.

Нужно ли давать четыре ареста, нужно ли давать эти аресты один за другим, учитывая, что никакое патриотическое изображение не может снять травмирующего ощущения от несправедливого, незаконного лишения дочери отца? [...]

Э. Барабаш. Мне показалось, что сценаристы проделали весьма серьезную работу, переведя «Дневник» в кинематографический план. [...] Но тем не менее у меня осталось чувство неудовлетворенности в силу того, что нет ответа на главный вопрос — почему и как родился такой характер, как выкристаллизовался образ современника, что сделало Нину Костерину такой, как она была. Есть внешние приметы времени, но нет внутреннего пафоса жизни тех лет, а 30—40-е годы знаменательны своим содержанием. Это была молодость страны, это живые революционные традиции, когда народ жил гражданской войной, когда события в Испании были близки нам. Вычеркнуть это и не дать ощущения внутренней логики развития характера и образа — это значит просто обеднить сценарий.

Тем более что все, что связано в линии развития характера с историей арестов и культовой темой, имеет внутреннюю логику развития [...].

А. Бакуринский. [...] Для меня самый главный недостаток сценария — в его слепом следовании «Дневнику». Насколько интереснее это выглядело бы, если бы товарищи не были привязаны к культовой теме, а во имя этого написано данное произведение. Я не за то, чтобы этот сценарий не был воплощен на экране, но в этом сценарии главное место должна занимать другая тема, а не культовая экзотика. «Ленфильм» уже имеет достаточно произведений этого плана, и вряд ли нужно еще одно произведение, которое не может ничем дополнить эту тему и к тому же не может претендовать на рассказ об эпохе, рассказ о героической эпохе. Мне думается, что вам надо отступить от передачи того, что рассказано в «Дневнике», отступить от буквы этой вещи и рассказать по мотивам «Дневника Нины Костериной» о поколении, которое сражалось за Родину.

И. Чекин. Мне сценарий по сравнению с целым рядом сценариев, представленных за последний период времени «Ленфильмом», очень многим понравился. Вместе с тем закономерно обсудить три позиции, которые были выдвинуты выступавшими товарищами. По первой позиции сценарий может быть переработан, по второй — заново написан. Я думаю, что за третью позицию «Ленфильм» не может быть в ответе — здесь в ответе наше время и события последнего периода, при которых этот сценарий по тематическим соображениям мы показать не можем. Получилось так, что ситуации складываются не в пользу «Дневника Нины Костериной», потому что это опять идет по линии душевной трагедии, которая связана с суровыми событиями того времени. Сегодня нужно сказать — остановись. Нельзя все в нашей жизни подменять пережитым. За последний период времени в программных выступлениях руководителей партии и правительства, в выступлениях наших маршалов многие вещи принципиально пересмотрены. Сегодня мы занимаем позиции, противоположные тем, что мы занимали в сценарии «День, прожитый дважды»[4]. Если учесть, что в «Дневнике Нины Костериной» заключено много великолепных качеств, надо подумать о возможности решения, при котором драматические ситуации жизни заняли бы место не столь значительное, иначе весь ваш труд может лечь на полку. Я думаю, что третье объединение, авторы сценария, режиссер должны подумать о том, можно ли найти возможность написания нового сценария по мотивам «Дневника». В данной редакции сценарий неприемлем с позиций политических.

А. Дымшиц. Я с интересом читал этот сценарий. Сама идея экранизации «Дневника Нины Костериной» мне была очень близка, я сторонник того, чтобы это было сделано. С точки зрения материала кинематографического, здесь много заложено, что может дать и новаторскую форму для киноискусства. Есть отчетливо выраженная драматургия, великолепные диалоги, очень много лиричного, поэтического в обрисовке молодежи, в обрисовке образа Нины Костериной. Вместе с тем я вижу в этом сценарии недостатки, и независимо от того, о чем говорил Игорь Вячеславович [Чекин], я также считаю, что у нас есть основания разговаривать прямо и не искать обтекаемых фраз. Такая позиция в вопросе эпохи культа не может пройти в жизнь в свете той линии, которую занимает наша печать и которую мы видим в выступлениях партийных руководителей. Это не есть поворот на сто восемьдесят градусов. Вопрос идет о мере и такте в освещении этого материала.

О некоторых недостатках, которые я вижу в сценарии. [...] В вашем сценарии надо сделать так, чтобы показать источник героизма. Я не ощущаю здесь одной очень важной линии, над которой вы, когда будете не столько дорабатывать, сколько перерабатывать сценарий, должны будете подумать. Это тема комсомола. Духовно комсомольская организация недостаточно проявлена, многое ушло в показ быта, лирических взаимоотношений. Если бы это не называлось «Дневник Нины Костериной», то этот сценарий

---

[4] Речь идет о сценарии Ю. Клепикова.

мог бы называться «Как закалялась сталь» — по идее, которая лежит в его замысле. Как закалялась сталь в то особое время — вот тема сценария. На это вы ответили недостаточно, и в значительной степени потому, что культовая тема заняла в сценарии места больше, чем должна была занять, и в результате получилось, что вместо «Как закалялась сталь» выступает тема, которая по Достоевскому формулируется «страданиями очистимся». А это очень неверный и опасный поворот темы, потому что «Дневник Нины Костериной» проникнут не этим, а проникнут революционной комсомольской боевой принципиальностью. Это человек, который стоит в одном ряду с Павкой Корчагиным. А вы вместо этого только подчеркиваете тему страдания — в реальном «Дневнике Нины Костериной» она занимает меньше места, чем в вашем сценарии. [...]

Культовая тема у вас занимает непропорционально большое место. Получилось так, что вы не разгрузили этой темы, и в таком виде она действует очень существенно и давит на материал и образ Нины Костериной. Иссечение ее обязательно должно произойти. [...].

Нам важно получить картину, которая раскрывала бы мотивы подвига комсомольской организации, воспитания таких людей, а не картину, которая будет серьезно травмировать зрителя на подходе к 50-летию.

Я. Филиппов. Мне кажется, что сейчас предложено решение столь определенное и четко сформулированное, что нет смысла что-то говорить. Очевидно, нужно все продумать. Мы также подходили к этой теме с партийных позиций, мы не забывали, что это совпадает с пятидесятилетием, и мы с чистой душой могли бы посвятить этот фильм юбилею Советской власти. Думаю, что если 1937 год свести до минимума, до единичных арестов, это может прозвучать неверно. Первое, что бросится в глаза, что это неправда. А во-вторых, если героиня будет выведена из таких обстоятельств, это останется одним частным недоразумением и я не смогу доказать всю зараженность ее силой отцов, что ее ничто не может выбить из этой позиции. [...]

Ф. Миронер (?)[5]. Я пытаюсь представить себе, что можно и нужно сделать, чтобы сценарий получил право на жизнь. Информация о том, что были аресты, информацией и останется. Аресты в сценарии необходимы по художественным соображениям, иначе образ получится статичным и не будет процесса перехода от одной мысли к другой. Когда вы говорите, что нет ответа на главный вопрос: что сделало Нину такой, как она была, мне думается, что здесь допускается крен в указующий перст, который не нужен. Я позволю себе прочитать из статьи Бориса Бердышева о «Дневнике» выдержку, где говорится, что революционное самосознание стало нравственным качеством, стало инстинктом наших людей. (*Читает.*) Здесь следует подумать над словами Игоря Вячеславовича — возможно ли это сейчас? Думаю, что сокращения приведут к банальности.

Прошло еще два месяца, и в начале августа авторы представили очередной вариант сценария. Предложенная задача превратить трагическое повествование о 1937 годе в пламенный гимн комсомолу, судя по всему, сценаристов не шибко вдохновила. И очередное обсуждение в сценарной редакционной коллегии судьбу «Дневника» опять не решило.

Из протокола обсуждения сценария «Дневник Нины Костериной» в сценарной редакционной коллегии 5 августа 1965 года.

Присутствовали: тт. Дымшиц, Бакуринский, Арнштам, Миронер, Аронов, Филиппов.

А. Дымшиц. [...] Трудное дело этот сценарий. Некоторые товарищи, в частности, товарищ Чекин, придерживаются точки зрения, что сценарий не проходит по тематическим причинам. Мы трое, как вы видите из обсуждения, держимся точки зрения другой. Нам кажется, что это произведение — настолько выдающийся документ, настолько обжигающий, что отказываться только по те-

[5] В стенограмме фамилия не указана, восстанавливается предположительно

матическим соображениям неверно. Путь, пройденный от первого варианта,— это путь, который представляет некоторое движение вперед, но это путь преимущественно урезывания.

Я должен повторить вам соображения, которые высказывал раньше. Когда вы думаете о фильме, то нельзя оставаться в рамках «Дневника». Рамки этой вещи должны все больше и больше раздвигаться. Мне представляется, что Нина Костерина, не утрачивая ничего из индивидуальности, не должна выступать как лицо исключительное. [...] Здесь же она в центре всего и приобретает характер несколько исключительный. [...] И я думаю, что надо выходить за пределы дневниковых рамок. Вы одержали бы победу, если бы показали не только Нину как носительницу традиций комсомола 20-х годов, как выразительницу деяний комсомола 30-х годов. Мне кажется, что масштабы этого произведения как фильма должны быть крупнее, чем масштабы этой вещи как книги.

Второе. У меня есть ощущение незавершенности этой вещи, потому что сценарий не заканчивается в сфере войны. [...] Я бы ввел Нину Костерину в военное время. [...]

Ф. Миронер. У меня такое впечатление, что товарищи приняли сценарий как что-то невыношенное, как заявку, к которой и нужно подходить, как к заявке. Мы напряженно работали над каждой сценой, над каждой репликой, и думаю, что к сценарию нужно относиться как к итогу работы. «Дневник» — это документ, который известен всему миру. Документы же фальсификации не подлежат, и поэтому нам надо не изменять его, а пытаться до него дотянуться. Я никогда не видел произведения более советского, более проникнутого духом, которым жила и живет наша страна. Значит, очевидно, надо говорить о том, что сценарий недостаточно хорошо сделан. Комсомол пронизывает весь этот сценарий, нет ни одной сцены некомсомольской. Поэтому я не понимаю, как можно расширить еще рамки. Рамки ее жизни были расширены, как ни у кого, и в каждой сцене это есть. Показать фронт? Думаю, что важно не то, что она могла совершить на фронте, а важно то, что она готова была совершить.

Для нас решение по поводу дальнейшей работы ясно — мы готовы работать, что-то находить, над чем-то думать. Но работа может быть плодотворной, если это не будет откладываться в долгий ящик.

Дальнейшую судьбу сценария лучше всего раскрывают скупые строки официальных документов.

17 сентября 1965
Заместителю председателя
Госкомитета Совета Министров СССР
по кинематографии
тов. Баскакову В.

Студия «Ленфильм» просит Вас ознакомиться с литературным сценарием Ф. Миронера и Я. Филиппова «Дневник Нины Костериной».

Сценарная редакционная коллегия Главка рассматривала сценарий на своем заседании и с одобрением высказалась о его идейно-художественных качествах. Однако были высказаны и опасения, связанные не столько с самим сценарием, сколько с дискуссионностью некоторых гражданских мотивов, скопившейся в последнее время. В связи с этим сценарная редакционная коллегия заняла столь уклончивую позицию, что ею трудно руководствоваться. В заключении предложено числить сценарий в творческом резерве студии. Это могло бы значить, что студия вправе распорядиться им по своему усмотрению при тематическом планировании. Однако в устной передаче это отрицалось. В настоящее время права студии на этот сценарий, а также связанная с ним судьба режиссера Г. Аронова остаются неясными.

Со своей стороны студия подтверждает свое положительное отношение к сценарию и доверие к режиссеру. На наш взгляд, гражданские мотивы сценария решены в духе современных требований к идейному воспитанию молодежи.

Студия ходатайствует о включении сценария «Дневник Нины Костериной» в тематический план 1967 года.

Директор студии И. Н. Киселев.

Из письма главного редактора III творческого объединения «Ленфильма» Я. Рохлина и. о. начальника Главного управления художественной кинематографии, главному редактору Госкомитета Е. Суркову 15 сентября 1966 года

[...] Я хочу подтвердить свою просьбу, о которой Вы могли и забыть. В нашем кратком разговоре на студии я просил Вас прочитать сценарий «Дневник Нины Костериной», экземпляры которого должны быть в Вашем делопроизводстве. Мы хотели бы вернуться к обсуждению этой темы.

В свое время сценарий, получив в общем положительную оценку, был тем не менее отклонен. Тогда, накануне XXIII съезда, товарищи ссылались на конъюнктуру, в которой проступали мотивы сворачивания критики культа личности Сталина. Не скажу, чтобы об этом говорилось прямо, но подразумевалось достаточно внятно, и в связи с этим мотив репрессий, имеющий место в сценарии, казался особенно грозным и пугающим. Но прошло время, и страхи как будто бы миновали. А упомянутый мотив в сценарии отнюдь не является самоцелью, проведен без избитостей и излишеств поздней откровенности и служит совсем иной, важной и главной теме вещи — теме стойкости идейного характера, воспринявшего по наследству революционное воодушевление отцов, углубившего его нажитой культурой и сохранившего до конца и несмотря ни на что.

Это — тема поколения молодежи 30-х гг., которая составляет давнее пристрастие реж. Г. Аронова, занимает нас и вряд ли оставляет сомнения в своей гражданской ценности. Не хотелось бы отказываться от этого по случайным и временным причинам.

Казалось бы, позиция сценарной редакционной коллегии Комитета должна была, наконец, отрезвить упрямых ленфильмовцев и заставить их отказаться от идеи экранизации «Дневника». Но этого не произошло. Даже более того: в баталию включилась еще одна фигура — сопостановщиком Г. Аронова пожелал стать Алексей Герман. Уж вдвоем они опять потревожили покой верховных киночиновников. Но на сей раз в многолетней и мучительной эпопее была поставлена решительная точка.

18.IV.68

Г. Л. Аронову
А. Ю. Герману

Уважаемые Григорий Лазаревич
и Алексей Юрьевич!

Я ознакомился с присланным Вами сценарием «Дневник Нины Костериной» и нахожу, что сценарная редакционная коллегия Главного управления художественной кинематографии справедливо отметила его недостатки и правильно поступила, отвергнув его по тематическим соображениям.

Мне представляется, что у нас нет оснований возвращаться к этому вопросу.

А. Романов

Поворот

Прошу читателя обращать внимание на даты. Подчас именно они, а точнее сказать, их сопоставление лучше всего позволяют понять истинный смысл документов, разгадать подлинные намерения их авторов. Даты красноречиво говорят о невероятной, ошеломительной стремительности развернувшейся кампании по замалчиванию и демонтажу линии XX съезда.

Как осторожно и неуверенно ведут себя руководители и редакторы Кинокомитета еще в самом начале 1965 года! Всеми владеет смутная тревога. Антикультовая тематика вызывает особую растерянность. Толком не зная, как теперь к ней относиться, но явно предчувствуя смену курса, они открыто подталкивают своих непосредственных начальников поскорее обратиться в верха, дабы заполучить конкретные указания и новые ориентиры. Но очень скоро обстановка начинает проясняться. А уже в июне, похоже, беспокойный вопрос получает полное и окончательное решение. И с некоторыми авторами в Комитете теперь разговаривают уже в ином тоне.

Из протокола обсуждения сценария М. Папавы «Горы в пути» («Арменфильм») в сценарной редакционной коллегии 29 июня 1965 года

А. Дымшиц. Этот фильм не должен быть фильмом об эпохе культа личности, ибо никакой такой эпохи не было, а была эпоха перехода к коммунизму, отягощенная отдельными явлениями культа личности.

Сейчас же пока это сценарий о культе. Психологическая атмосфера у героев почти шоковая. Финал [пропуск в стенограмме]. Мерзавцы процветают.

Надо переместить акценты, надо показать, что народ и партия творили, жили и росли. Хочется, чтобы стройка была с героем, и рабочие тоже. Нужно увидеть труд как явление действия, а не фона. Пусть действие сценария идет в коллективе, а не среди нескольких людей. [...].

1949—53 годы были годами трудными, но в это время строился Каджаран, росли Баграты. А у вас главное внимание приковано к ранам в душах людей. Назойливые напоминания идут постоянно, чувство меры нарушено, и эпоха стройки идет как эпоха подавления. Нам же нужны фильмы об истории общества, об эпохе героизма.

В таком виде запускать сценарий в режиссерскую разработку — значит оказать дурную услугу авторам. Надо создать литературно-режиссерский сценарий героического фильма. Пока же сценарий концептуально направлен не туда...

По этому выступлению (а в том же духе прорабатывались тогда «Дневные звезды» И. Таланкина и другие вещи) хорошо заметно, сколь большой путь пройден «поворотчиками» за какие-то несколько месяцев, какую огромную работу они проделали не только с авторами и с тематическим планом Комитета, но и с самими собой. Как окреп голос! Какая четкость и законченность появилась в формулировках! Какая безапелляционность утвердилась в редакторской рецептуре! И, наконец, самый главный итог быстрого самоперевоспитания: «Никакой эпохи культа личности не было...»

Новому расти всегда очень трудно. После опыта грандиозных кинофресок о любимом вожде, после десятилетий рабского угодничества и кинохолуйства нашему кино нелегко было подготовить себя в 50-е годы к тому, чтобы начать рассказывать правду о подлинной истории страны. На вызревание — пусть еще несмелое — антикультовой темы ушло несколько долгих лет. Чтобы ее раздавить, хватило полгода. Конечно, еще не все мишени были поражены за первые шесть месяцев рокового 1965 года. До некоторых не успели добраться. Кого-то из авторов не удалось свалить после первого удара. Иным урок не пошел впрок, и они еще продолжали упорствовать. Но главное было сделано: первые искры правды о страшном времени, которые могли постепенно разгореться и высветить многое, были вовремя погашены. Затоптать же оставшиеся огоньки не составило особого труда...

Вместо эпилога

Прошло еще два года, и уже любое прямое упоминание о временах культа делается невозможным. Тема относится к числу абсолютно запретных. Даже самые скромные попытки обращения к ней жестоко пресекаются в самом зародыше. Однако вопреки запретам, наперекор стараниям сверхбдительных надсмотрщиков всех мастей и рангов эта тема все равно звучит, все равно развивается — по двум направлениям. Прямое и откровенное ее выражение приводило художника к диссидентству и самиздату, к публикациям за кордоном, к яростной официальной опале, высылке или вынужденной эмиграции.

Другой путь вел к художественному иносказанию, поэтическому шифру, метафоре, притче. Он нашел, как мы знаем, блестящее выражение в знаменитом «Покаянии». Для многих появление фильма Т. Абуладзе было громом средь ясного неба, полнейшей и загадочной неожиданностью. Но справедливости ради, отдавая должное его автору, надо все же сказать, что и идейная, и худо-

жественная мощь этого произведения, его высокое совершенство родились не на пустом месте. У «Покаяния» были предшественники, которые готовили его взлет, торили ему дорогу. К сожалению, большинству из этих отчаянных попыток не суждено было стать фильмами. Тонкий нюх на «аллюзии» не подвел высокопоставленных редакторов Госкино: еще на стадии сценария был задушен «Бейбарс» Булата Мансурова — историческая притча о диктаторском режиме. Буквально накануне съемок были заморожены «Вымыслы» Элема Климова — горькое, озорное и саркастичное сказание о том, как царь-демагог морочит свой народ. Ну, а кто бы позволил Ларисе Шепитько мрачную политическую киносказку «Любовь» по сценарию Владимира Войновича, где авторская фантазия, отлетая в страну сказочного вымысла, так откровенно и вызывающе лепила образ зловещего деспотичного режима? Да и ближайшая предшественница «Покаяния» — мансуровская «Тризна» — по своей проблематике и художественному строю во многом предвосхитившая фильм Абуладзе, оказавшись на полке, тоже не увидела света...

Что же касается сугубо официальной линии в отношении «великого вождя», то после 1965 года светлый его образ на какое-то время вообще исчез с экрана. В фильмах на историческую тему и в фильмах о войне несколько лет не было никакого Сталина — ни доброго, ни злого, ни великого, ни ничтожного. Но так долго продолжаться, безусловно, не могло. Ведь не для того сворачивали антикультовскую тему! Нет, поворот осуществлялся для того, чтобы расчистить площадку для новых кинопамятников «отцу народов». И уже в 1968-м лучшие костюмеры «Мосфильма» вновь кроили столь знакомый легендарный китель генералиссимуса...

Но это уже тема другого документального повествования.

Елена Стишова

Страсти по «Комиссару»

Миг близости к истине волнует, но смущает ее доступность. Пришла, покопалась в картотеке, нашла опись хранения Госкино СССР, по описи отыскала нужное название — сделала заказ. Через два дня получила два увесистых тома: «Дело фильма «Комиссар».

Привычка преодолевать препятствия там, где их и быть не должно, требует иного сюжета, более эффектного и хорошо бы с детективным элементом. Столько легенд намотало время вокруг фильма и его автора за двадцать лет опалы! И когда осталось открыть лежащие на столе папки и узнать, как дело было, я сижу то ли в трансе, то ли в шоке. Я, первый исследователь, взявший в руки дело о фильме с грифом «хранить постоянно». Необходимо душевное усилие, чтобы преодолеть время и оказаться в 1965 году — в октябре, 15-го дня, как сказали бы в старину.

В этот день начинается дело, которое — на мой взгляд — и сейчас еще не завершено, хотя последний документ архивного хранения помечен 19 апреля 1968 года. Приговор фильму «Комиссар» был вынесен 29 декабря 1967 года, когда тогдашний председатель Государственного комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов заявил: «...диплом Аскольдова совершенно неприемлем для нашего экрана»[1].

Председатель был самокритичен. В той же речи на коллегии Госкомитета он так сформулировал диагноз безнадежного, по его мнению, провала выпускника Высших режиссерских курсов: «Ошибки этого фильма... начались с ошибки Главка, а затем и Комитета, разрешившего к постановке такого рода сценарий, в котором было немало сомнительных творческих решений».

...А начиналось все на высокой, даже патетической ноте.

«Студии представляется, что на основе сценария «Комиссар» может быть сделан глубоко волнующий фильм, большого гражданского звучания, проникнутый подлинным пафосом революции»...— это из заключения по сценарию за подписью худрука 2-го творческого объединения студии имени Горького С. Герасимова и главного редактора объединения В. Бирюковой. Бумага с предложением включить сценарий в производственный план студии ушла в Госкомитет. А на студии подшили в дело не менее эмоциональное заключение о сценарии, подписанное директором Высших курсов сценаристов и режиссеров М. Маклярским: «Нам сценарий кажется очень нужным и современным: в основе его — моральная стойкость советских людей, сочетание романтики устремлений с повседневным трудом и бытом. Ненавязчивый юмор, пейзаж, диалог...»

Стоп-стоп! Неужели это о «Комиссаре»? Или сценарий так изменился в процессе съемок? А может, автор цитируемых строк что-то перепутал? «Ненавязчивый юмор, пейзаж, диалог» — такая банальность может соотноситься разве что с литературной поделкой в жанре бытовой комедии. Впрочем, два года спустя, когда на картине повиснут политические обвинения, Маклярский забудет про тот бодрый отзыв и станет уверять, что вся беда «Комиссара» — именно в слабости драматургии.

[1] Здесь и далее ссылки на материалы ЦГАЛИ, ф. 2944, ед. хр. 937а и 937б.

«Аскольдова мы учили режиссуре, но мы его не учили драматургии, он эту профессию не знает».

Испытанный прием — валить на драматургию. Между тем, судя по документам, никто из причастных к фильму профессионалов не прочел сценарий режиссера-дипломанта по рассказу В. Гроссмана «В городе Бердичеве» адекватно. А если кто и прочел, то постарался скрыться за частоколом стереотипной лексики, в какую было принято обряжать революционную тематику.

И гениальный замысел можно адаптировать с точностью до наоборот. Иногда это делалось намеренно, как говорится, для пользы дела. Для того, чтобы обойти бдящее начальство. Именно так я склонна расценить оценку сценария М. И. Роммом — сдержанную, подчеркивающую бесспорность замысла: «братство народов, высокая человечность революции».

И все-таки это исключения. Адаптация происходила автоматически — как результат выработанного десятилетиями социально-сохранного поведения.

Семена грядущих драм были посеяны уже в концепциях вульгарного социологизма 20-х годов, отметающих власть вечности над злобой дня, преимущества нравственных абсолютов над классовой моралью. Ждановщина использовала левацкие крайности и перегибы тех лет как оружие в борьбе с инакомыслием. К тому времени образ «врага народа» прочно укоренился в массовом сознании. Общественное поведение на любом поприще — на поприще культуры тоже — коррегируется инстинктом самосохранения. Страх репрессий, гонений, страх выпадения из социальной структуры репродуцирует, утверждает, воспевает нормативную эстетику сталинско-ждановского образца как истину в последней инстанции.

Давно ли мы заговорили о социалистическом плюрализме? Двух лет не прошло. На всякий случай я держу в письменном столе экземпляр «Литературки» с речью М. С. Горбачева на Иссыккульском форуме: «В. И. Ленин в свое время высказал мысль колоссальной глубины — о приоритетности интересов общественного развития, *общечеловеческих ценностей над интересами того или иного класса»* (курсив мой.— *Е. С.*)[2].

Время начала нашей драмы — осень 1965 года. Следующий год после насильственной отставки Н. С. Хрущева. Из сегодняшнего дня видно отчетливо: трудно было выбрать более неблагоприятный момент для запуска такого фильма, как «Комиссар». Наш паровоз затормозил на большой скорости, затормозил резко. Ударная волна прошила весь состав. Отдельные вагоны полетели под откос. Были жертвы.

Но изнутри духовная ситуация ощущалась иначе — не так мрачно и не так однозначно. По крайней мере для тех, кто не был посвящен в тайны дворцовых интриг и заговоров. Главное: была иллюзия, что общество избавилось от самых страшных страхов. Культ Сталина разоблачен, сказано о его кровавых преступлениях, реабилитированы невинно осужденные. Ведь были и XX и XXII съезды партии, было всенародное потрясение, шок, стресс.

Но страх остался. Экзистенциальный, онтологический или просто животный — как хотите назовите. Страх — это страх.

Александр Аскольдов затевает картину по рассказу покойного В. Гроссмана, не зная, что вот уже четыре года как арестована рукопись его романа «Жизнь и судьба». Безмятежное письмо со студии имени Горького направляется в Кинокомитет в то самое время, когда началась «охота на ведьм». Арест В. Синявского и Ю. Даниэля, сенсационное разоблачение Абрама Терца и Аржака. Суд, разоблачительная кампания в прессе. Поэт Иосиф Бродский, будущий нобелевский лауреат, отбывает срок «за тунеядство». В самиздате ходит запись суда над ним. А. Ахматова, К. Чуковский, К. Паустовский, С. Маршак хлопочут о его освобождении.

Такой контекст. В деле фильма о нем, конечно, ни слова, ни намека. Большинство честно ничего не знает. Те, кто что-то знают из вторых рук, железно молчат. Знать не положено. Право знать имеют

---

[2] «Литературная газета», 1986, 5 ноября.

лишь верховные жрецы из высших сфер. Они-то и есть главные действующие лица нашего сюжета, хотя остаются персонажами за сценой. Однако ход его диктуют именно они, небожители. На то есть «телефонное право». Звонки «оттуда», увы, не зафиксированы стенографически, не приобщены к делу. Но они слышны. И звенят тем громче, чем ближе к развязке.

Первый такой звонок раздался еще на первом обсуждении литературного сценария «Комиссара». Зачитывали отзыв А. Кривицкого, внештатного члена сценарной редакционной коллегии киностудии. Судьба распорядилась так, что отрецензировать сценарий по Гроссману выпало ему, члену редколлегии «Знамени». Уж он-то не мог не знать, что произошло с рукописью романа,— ее взяли прямо из редакции[3].

Кривицкий против экранизации рассказа «В городе Бердичеве». Вещь-де не совсем гроссмановская, под сильным влиянием Бабеля написанная. Да и история женщины-комиссара, оставившей грудного младенца ради революции, написана неубедительно. Почему бы молодому режиссеру не обратиться к рассказу того же автора «Жизнь», напечатанному в «Красной звезде» в годы войны? Он имел, помнится, огромный резонанс...

Сюжет покатился дальше вроде бы без оглядки на рецензию. Но смыкаясь с ней в оценке образа Вавиловой. На обсуждении литературного сценария на студии назойливо выпирает общая озабоченность тем, что комиссар — как бы это помягче сказать? — ну, скажем, не очень симпатична.

К. Парамонова. Что касается образа самой Вавиловой, то у меня в сценарии возникают совершенно другие эмоции, чем те, когда я читала рассказ. ...Здесь растянутость привела к тому, что я гораздо больше, чем нужно, вдумываюсь во все поступки этой матери-комиссара, и мне она становится где-то несимпатичной. Я начинаю анализировать: что же, будет ходить передо мной на экране грубая, большая, как комод, выше папы тетя? Непонятна мне, современному зрителю, грубая женщина, которая расстреливает человека (эпизод расстрела дезертира Емелина.— *Е. С.*), причем автором подчеркнуто недоумение, что он не просил снисхождения, что у него объявилась больная жена. Мне она становится несимпатичной в своей грубости, в своем неприятии человеческой жизни, в том, как она хохотнула, только что расстреляв этого человека.

У Гроссмана была мысль о необыкновенной революционной романтике. Я могла подумать, что она (Вавилова.— *Е. С.*) нужна желторотым командирам. Но когда я ее здесь (в сценарии.— *Е. С.*) знаю в ее грубости и бесчеловечности — зачем она бросила дитя, которое она должна была воспитать? *У меня появляется отрицательная мысль, и я ничего с этим поделать не могу»* (курсив мой.— *Е. С.*).

А. Турков. ... у меня вызывает сомнение сцена с расстрелом Емелина. Я представляю себе, *что это исторично,* так оно и было. Но беда в том, что это возбуждает цепную реакцию ассоциаций об истоках некоторых явлений в жизни советского общества... *Я просто боюсь такого поворота событий* в этом сценарии (курсив мой.— *Е. С.*).

Внимание! Коллега А. Турков все понимает: и новаторство концепции сценария, и опасность такого поворота для судьбы фильма, и для судьбы его автора.

Да, это исторично, могло такое быть, чтобы женщина-комиссар расстреляла дезертира на месте. На то и классовая мораль. И потому лавреневская Марютка, не дрогнув, разряжает винтовку в своего голубоглазенького. Но двойная мораль, по которой уже привычно живет общество, с которой не могут не считаться даже лучшие из нас — это наше «семь пишем, два в уме»,— не позволяет додумать мысль о классовой морали до конца и вслух. Хочется соединить несоединимое. С одной стороны, мы крепко держим в руках карающий меч пролетариата, беспощадный к врагам революции, с другой стороны — мы гуманисты, слеза ребенка для нас преграда, через которую не переступить... Наши попытки представить революцию и гражданскую войну как романтический, почти бескровный порыв — иллюзия, самообман, антиисторизм. Но нужна внутренняя свобода, чтобы расстаться с красивыми мифами и понять: да, было такое, что мать отры-

[3] См.: «Октябрь», 1988, № 1, с. 128; «Дружба народов», 1988, № 10, с. 253.

вала от себя дитя именем революции. И задуматься: что же это были за люди, какого молекулярного состава? И какой мощи должна быть идея, чтобы женщина полюбила ее пуще собственного ребенка.

Участники обсуждения не об этом думают. Будто опытные оперативники прогнозируют действия опасного преступника, который еще не схвачен, но уже «наследил», бросают слова: «настораживает», «смущает», «есть тревога» и т. д. Так вылезает на поверхность скрытый, неосознанный страх. Разбор идет идеологический, политический, конъюнктурный. Только не эстетический. Тщетно А. Турков пробует направить разговор в естественное русло: «Когда вы жалуетесь, что Вавилова — это слишком грубый образ, то за исключением эпизода с Емелиным (который мне тоже не нравится) — это в замысле рассказа». Доброхоты советуют Аскольдову «не принимать в расчет, что это написано в 1934 году». Мол, «если бы Гроссман взял сейчас эту фигуру, то еще вопрос, сделал бы он именно такую (грубую.— *Е. С.*) фигуру».

Опытная редактура чует, что «сценарий будет вызывать много споров и противоречивых чувств».

●

И точно. В Госкомитете аукнулось очень скоро, едва прочел сценарий кадровый работник, заместитель главного редактора сценарной редакционной коллегии В. Сытин. Вот его заключение: «Все же получился мрачный сценарий: во всяком случае дающий основания думать, что фильм получится трагедийный, *дегероический*!» И вывод: «Думаю, в таком виде запускать не следует».

Слово «дегероический» выделено неспроста. Дегероизация — жупел, которого тогда боялись до смерти, как и дедраматизации. Это была прямая связь с преданной остракизму поэтикой итальянского постнеореализма. Это было чревато.

Сценарий все-таки не был закрыт, несмотря на то, что с первого прочтения раздражал орган страха всех ответственных лиц. Можно увидеть здесь волю провидения. Или проще: его крамольность осознавалась постепенно, по мере того, как из тумана межвластия все четче вырисовывались очертания новых идеологических установок.

По косвенным документам ясно: у А. Аскольдова была личная беседа с А. Романовым по поводу сценария не под стенограмму. «Сообщите результатах доработки сценария «Комиссар» соответствии замечаниями председателя Комитета»— телеграфирует первый заместитель председателя В. Баскаков в Цурюпинск Херсонской области, где начались натурные съемки фильма.

Сам А. Аскольдов плохо помнит эту свою беседу с А. В. Романовым и просил не приводить его свидетельств из-за возможных неточностей. Зато А. В. Романов весьма хлестко выразил суть того разговора в своей речи на коллегии 29 декабря 1967 года: «...я был вынужден вызвать Аскольдова и сказать ему, что у него, собственно, нет комиссара-большевика, что с самого начала у него фигурирует Маруська-атаманша, которой вдруг приспело родить...»

На телеграфных заверениях режиссера, что сценарий доработан в соответствии с указаниями, грозная резолюция зам. председателя: «Это отписка. Сообщите тов. Бритикову Г. И., что фильм будет остановлен, если тов. Аскольдов не даст конкретного ответа».

Аскольдов извещает Госкомитет, что: 1) «дезертир Емелин не будет расстрелян комиссаром, а будет передан ревтрибуналу»; 2) «по всему сценарию отредактированы отдельные реплики героини, которые кажутся излишне грубыми. Например, «не неси жеребятину», «лопать еще хочешь» и др.»; 3) «...достаточно ясно прозвучит мотив, что, оставляя своего ребенка, она идет защищать революцию, а следовательно, жизнь и будущее сына, жизнь и будущее миллионов детей земли».

Но маховик подозрительности раскручивается все сильнее, в сюжет включаются потусторонние силы — те самые персонажи за сценой, они же главные действующие лица драмы. Это ясно по тону телеграмм. Угроза закрытия фильма, как видим, реальна. Обмен телеграммами происходит в июле, а 2 августа на студию

отправлено письмо «О недостатках сценария «Комиссар», подписанное первым заместителем председателя Комитета В. Баскаковым и главным редактором сценарной редакционной коллегии Е. Сурковым. Привожу документ полностью:

«О недостатках сценария «Комиссар»

Озабоченность, вызываемая режиссерским сценарием «Комиссар», как уже указывал в беседе с режиссером А. Аскольдовым тов. А. В. Романов, обусловливается двумя основными причинами.

«Комиссар».
Клавдия Вавилова — Н. Мордюкова

Прежде всего вызывает тревогу тот факт, что в сценарии искажена гуманистическая сущность пролетарской революции. Социалистическая революция, как известно, с невиданной силой раскрыла в миллионах людей, чья психология была искажена многовековой эксплуатацией, скрытые духовные силы и человечность. Мы не можем поэтому согласиться с тем, что в сценарии «Комиссар» революция выступает как сила, искажающая человеческую природу главной героини, лишающая ее простых, естественных человеческих чувств, даже инстинкта материнства, чувства любви, женственности. Образу комиссара тенденциозно приданы черты нарочитой жестокости, что особенно проявляется в эпизоде расстрела ею красноармейца.

Следует особо подчеркнуть, что эта, якобы искаженная обстоятельствами революционной борьбы человеческая природа комиссара выглядит тем более нарочито и неправдиво, что дается на фоне и в прямом сопоставлении с естественной человечностью (далее пропуск; можно догадаться, что речь идет о семье Магазаников.— *Е. С.*).

Второй недостаток, тесно связанный с первым, состоит в крайней обедненности интеллектуального мира главной героини фильма. Разумеется, в годы гражданской войны на пост комиссара выдвигались люди разной культуры и политической подготовки. Однако комиссар чаще всего оказывался человеком, стоящим в политическом отношении выше массы рядовых бойцов, способным раскрыть перед ними идейные задачи борьбы, особенности политического момента. Ничего этого нет в образе комиссара. Ее идейный мир беден и узок, психологическая и интеллектуальная характеристика обеднена и нарочито примитизирована. Перед нами не политический работник, идейный воспитатель, а человек, находящийся на такой ступени развития, при которой какая бы то ни была политическая работа в армии становится маловероятной.

Естественно, что эти недостатки, серьезные и принципиальные, если они не будут устранены, ставят под угрозу будущий фильм, вызывая глубокое сомнение в возможности успешного его завершения».

Вот он, первый набросок приговора. Через год к нему добавится еще один пункт, убойный. Но обвинения и без того весомы. Режиссеру уверенно «шьют политику». Он твердит, что он «за», ему упорно доказывают: нет, вы «против».

После долгого вчитывания в документы у меня лично нет сомнений: с фильмом решено покончить именно в августе 1966 года, вскоре после начала съемок. Стенограммы и прочие документы не дают конкретного ответа на вопрос, почему отношение к «Комиссару» на протяжении года неуклонно меняется к худшему. Ответ подсказывает контекст времени: перемены во внутренней и международной политике, кадровые изменения. Сменяется партийное руководство, главные редакторы центральных партийных и комсомольских изданий. Лидеры шестидесятых уходят. Многие получают ранг послов и уезжают в заморские страны, в почетную ссылку. Волюнтаризм осужден, близок час, когда портрет вождя и учителя засияет на ветровых стеклах автомобилей. Облик человека в погонах генералиссимуса, незнакомый юному поколению, возникнет на киноэкране.

Опытные аппаратчики, «сталинские орлы», нюхом чуяли, куда ветер дует. В том, какими приемами душили картину, видна рука профессионалов. Навесить политический ярлык — иными словами, пугнуть и сломать. Потом выкрутить руки поправками, выпустить на свет ублюдка минимальным тиражом — кто увидит этот фильм?

Однако расчет на быструю расправу сорвался. В Госкомитете не сразу поняли, с кем имеют дело. Александр Аскольдов оказался прямо-таки титаноборцем.

«Комиссар»

Его нельзя было сломить ни уговорами, ни угрозами, ни доносами. Сын своего отца — красного командира, расстрелянного в 37-м, и матери, отсидевшей за отца 17 лет, он не отступит и не отступится. Ведь не отступился он от замысла, не отказался от фильма, узнав от вдовы Гроссмана об аресте романа «Жизнь и судьба».

— Александр Яковлевич, неужели вы не понимали, что фильм обречен? Что имя Гроссмана в то время не могло появиться в титрах?

— Меня нельзя было отговорить делать эту картину. А уж отказаться от нее добровольно!...

●

... Проверяю себя. Мое ощущение обреченности «Комиссара» — не фантазия ли, не наложение избыточного знания драматической судьбы фильма на реальность того времени?

Обратимся к документам.

Действие развивается параллельно: в Госкомитете и на студии. Студийные обсуждения — более живые, не срежиссированные, как в Госкомитете, где «режиссурой» занимаются с большим знанием дела. Но главное отличие даже не в этом: студийные обсуждения, как правило, не имеют второго плана, они искренни — при всем ханжестве некоторых ораторов; комитетские же ристалища — это уже прокуратура. Режиссер, конечно же, на скамье подсудимых.

По признанию Б. Павленка — он сменил режиссера Ю. Егорова на посту начальника Главного управления художественной кинематографии, когда Госкомитет был возведен в ранг Госкино СССР: «...организаторам производственно-творческого процесса в кинематографе (как и вообще в искусстве и литературе) приходилось вести дело при отсутствии более или менее четких ориентиров, в рамках концепции идеологической работы, принцип которой можно сформулировать так: «как бы чего не вышло». «С одной стороны, порицали администрирование в области литературы и искусства, недобрым словом поминали постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», но ни одно из этих постанов-

лений отменено не было, и дух их незримо витал в редакционных кабинетах»...[4]

«Как бы чего не вышло»— какая же это концепция идеологической работы? Это самоохранительный рефлекс, ставший и практикой, и политикой, и почти тотально заместивший процесс живого мышления. Подобная подмена вовсе не прерогатива бюрократии. Все мы учились в одной школе — будущие творцы и будущие функционеры, все зубрили наизусть основные принципы соцреализма: народность, партийность, классовость, оптимизм и т. д. и т. п. Чего ж удивляться, что необаятельный комиссар на экране для многих был вызовом, шоком, для некоторых — ударом по мировоззрению.

Обсуждения «Комиссара» на худсоветах студии отражают подчас драматические внутренние борения. Живое переживание рассказанной в фильме истории не выдерживает сшибки с собственным сверх «я», сформированным «Кратким курсом» и нормативными представлениями об искусстве.

А как же опыт конца 50-х — начала 60-х? Опыт «Сорок первого», «Баллады о солдате», «Журавлей»? Наконец, опыт свободы от массового гипноза сталинского культа? Он есть или его нет? Есть этот опыт, его даже можно выделить в чистом виде. Но это робкие побеги — общественное сознание пронизано прежними догмами и прежними страхами.

11 января 1967 года — первый просмотр материала фильма на студии.

Л. Кабо. ...Есть тревога, что уйдет человечность, уйдет свет и слишком будет сурова жизнь. Вот я немного этого боюсь.

С. Ростоцкий. Очень опасно, чтобы такое понятие, как революция, в такой картине стало отвлеченным понятием... Революция здесь предстает в каком-то отвлеченном городе. Между прочим, у автора (в рассказе В. Гроссмана.— *Е. С.*) дан конкретный город. А тут какая-то часть, какие-то солдаты, у них какой-то комиссар, который рожает какого-то ребенка. И из этого уходит конкретность.

...Когда в рассказе она (Вавилова.— *Е. С.*) уезжает, мы знаем, что она не может не уехать, не может не оставить ребенка, и это не вызывает ни у кого ощущения неоправданности ее поступка. Наоборот!.. А в материале, который я смотрел, эмоционально это чувство не складывается...

Опасения художника совпадают с опасениями ответственных работников Госкомитета: они тоже прежде всего пекутся о том, чтобы мать, оставившая дитя во имя революции,— как бы это сказать? — хорошо выглядела.

Только один человек — из тех, чьи свидетельства о картине остались в стенограмме,— судит о ней по счету искусства, с точным историческим чутьем и бесстрашием внутренне свободной личности. Это В. Шукшин.

В. Шукшин. Мне нравятся раздумья режиссера над временем, над гражданской войной, над революцией. Глядя на этих грязных, потных, наверно, вшивых, злых (по фактуре) людей, наверно, не всегда хорошо относящихся друг к другу,— я вижу раздумья: что, зачем, почему? Мне дорого это раздумье современного человека. Гроссман написал хорошо его время, позвольте и нашему поколению немного подумать и показать, может быть, немного иначе.

●

Следующий документ, приобщенный к делу,— стенограмма обсуждения только что сложенной картины на студии 21 августа 1967 года. Фильм еще не переведен на одну пленку.

Это обсуждение — «звездный час» автора. И хотя по-прежнему звучат разного рода опасения и тревоги, хотя дискуссия по-прежнему остается в кругу привычных идеологем, ясно: «Комиссар» — настоящая победа, настоящая удача.

Л. Трауберг. В основном картина мне ужасно нравится.

Л. Зорин. По-моему, это крупное произведение.

В. Росляков. Эта картина не похожа на другие наши картины подобного типа... Мы привыкли все унифицировать, все измерять какими-то эталонами... Эта картина — открытие в каком-то смысле...

[4] «Искусство кино», 1988, № 8, с. 60.

Высокую оценку фильму дают А. Алов, А. Хмелик, Ю. Карякин.

На другой день здесь же, на студии, группа показывает картину В. Баскакову и Ю. Егорову. Зам. председателя поздравляет коллектив с крупной идеологической победой. Разговор не был зафиксирован, однако шел при свидетелях. Поэтому решаюсь упомянуть о нем. Момент, важный для нашего повествования. Поздравления на уровне высокого начальства — по нашим неписаным законам это победа.

Между тем судьба фильма, в сущности, решена. Помните, политическое обвинение — в искажении образа революции — уже высказано. Теперь же на картину легла еще черная тень, отброшенная «шестидневной войной»: в июне 1967 года Израиль совершил агрессию против арабских стран. Кинематографическое начальство — пожалеем и его! — еще не получило инструкций, как теперь быть, если в фильме фигурирует еврейская семья, да еще в качестве положительного героя.

Многие из участников студийного обсуждения понимают: «Комиссар» в опасности. Выстраивается внутренний сюжет: как интерпретировать картину, чтобы ее спасти. Возникает странная, на неискушенный взгляд, дискуссия: о чем картина?

— Об интернационализме,— твердо заявляет С. Герасимов.

— Я хочу видеть картину о комиссаре, мне не нужна картина о печальной судьбе еврейского народа!

Это Л. Трауберг. Александр Аскольдов — его ученик, дипломант его мастерской. У мастера сдают нервы.

Не один Трауберг — и Герасимов, и Алов понимают, куда дело клонится. Аскольдов — решительно не понимает. В нем нет и капли того, что современники называют здоровым цинизмом. А ведь пора бы, кажется, понять. Постичь искусство «пройти по краю». Отказаться от максимализма, от всех этих замашек человека чести, которые так раздражают всех, кто поменял честь на привилегии.

Но фильм и сохранился только потому, что наука конформизма оказалась чуждой Аскольдову. У него и искушений никаких не было. Он вел себя так, будто не знал, что перед ним стена.

«Аскольдов, очевидно, явление в нашей жизни исключительное, если на него не действовали никакие меры и влияния — ни рядовые товарищи и коллеги, ни высокие руководители, ни партийный коллектив».

Эти слова — из выступления секретаря парткома Госкомитета И. Чекина на бюро Фрунзенского райкома КПСС, когда обсуждалось персональное дело коммуниста Аскольдова.

Надо ли искать более правдивое свидетельство нонконформизма Аскольдова, если оно принадлежит вдохновенному исполнителю воли «высоких руководителей» — ошельмовать фильм и его автора?

Но мы забежали вперед — в 70-й. Вернемся в 67-й.

Обсуждение на студии продолжается.

Через слой лексики, то восторженной, то сдержанной, проступает скрытый нерв обсуждения: сознание обреченности фильма и полной безоружности перед той силой, которая вновь дружно сплотилась под сталинскими догматами. Попытки легализовать «Комиссара», толкуя его в духе тогдашней политической конъюнктуры,— единственный путь, единственная надежда спасти картину.

Л. Трауберг. ...Я был бы счастлив, если бы она (картина.— *Е. С.*) появилась сегодня, чтобы она сказала как можно скорей всему миру, что если мы возмущены тем, что делается в Аравии (имеется в виду, очевидно, израильская агрессия против арабских стран.— *Е. С.*), *то не по национальному вопросу, а по социальному* (курсив мой.— *Е. С.*), ибо наша страна первой заявила о равноправии наций, и картина это доказывает.

Л. Зорин. Эта картина является нашим идеологическим оружием в данный момент.

●

В Госкомитете, однако, складывается иное мнение. Подшитые в дело документы фиксируют результаты, но не процесс фабрикации политического оговора, который будет подан как «коллективное мнение» сценарной редакционной

коллегии. Отсутствуют — и невосполнимо — важные звенья: частные беседы, указания по телефону, наконец, устные приказы. Пробелы, однако, зияют. Вот два документа, подшитые один за другим,— и становится ясно: роковые события вокруг фильма происходили в сентябре — октябре 1967 года. Если письмо В. Сытина Г. Бритикову от 30 августа с перечнем необходимых поправок по фильму не выходит за рамки общепринятого абсурда, то заключение сценарной редакционной коллегии от 15 ноября не оставляет никаких надежд на возможность приемки фильма, даже если автор согласится на все поправки. Здесь впервые прозвучит еще и мотив «тайного замысла» режиссера, впоследствии развитый в персональном деле коммуниста Аскольдова: «Однако внутреннее сопротивление режиссера к критике и советам привело к тому, что картина не была переосмыслена; «пафос» и тенденции фильма остались прежними...» Не правда ли, фраза, ее тональность, что называется, леденят кровь? Это еще цветочки. Ягодки впереди. Но прежде — артподготовка. В. Скрипицын, В. Щербина, Л. Боровикова, Т. Соколовская, И. Раздорский, В. Святковская, З. Куторга, К. Ахтырский, К. Громыко — члены сценарной редакционной коллегии напишут отзывы на «Комиссара». Заказ не просто сделан — заказчик продиктовал развернутые тезисы и задал общий рисунок, включая глубокую печаль по поводу творческой неудачи. После лирики вступления — серия резких ударов, разоблачающих фильм как идеологическую диверсию. В этих отзывах — многие написаны от руки, наверное, задание было сверхсрочное — отрепетированы основные обвинения против Аскольдова, предъявленные на следующем этапе — на обсуждении фильма сценарной редакционной коллегией Госкомитета 29 декабря 1967 года.

●

Итак, заключительный акт драмы. Все было разыграно в лучшем виде. Предусмотрительно не позвали автора фильма — его неуправляемость, непримиримость и неуговариваемость были уже широко известны. Так что никто не мешал высказываться.

В. Баскаков. Фильм отступает... от нашего понимания вопросов пролетарского интернационализма и гуманизма вообще.

Ю. Егоров. ...Тема еврейского местечка... когда она дана в показе тонких, добрых, чистых, умных, человечных людей,— это совпадает с темой Гроссмана. Когда дается Магазаник и все построено на еврейских анекдотах,— мне это оскорбительно, ибо это звучит как некий капустник по поводу еврейского народа.

...Он (Магазаник.— *Е. С.*) говорит: турков обвиняют, что они резали армян, но кто отвечает за евреев? Никто не отвечает. Эта тема лежит в картине, эту идею преследует фильм. И частичными поправками этого не изменишь.

А. Сазонов. ...Когда Быков (Р. Быков — исполнитель роли Магазаника.— *Е. С.*) говорит: «Когда же наступит время, когда будет уничтожена эта черта оседлости?» — это ведь реплика, брошенная в сегодняшний день, а не в царские времена еврейских погромов.

...Меня лично это оскорбляет. Как будто я антисемит. Я им не являюсь, а меня подозревают в антисемитизме.

К. Симонов. Никакого антисемитизма в этой картине я не ощущаю. Эта вещь сделана талантливым человеком. Надо эту вещь довести до конца. С ней стоит повозиться.

С. Герасимов. Я не думаю, что здесь что-то плохое задумано. ...Я не считаю, что это опасно.

И. Чекин. Я, наверное, занимаю самую крайнюю позицию в данном совещании, потому что считаю, что дальнейшая работа над этой картиной ничего нам не даст, ибо концепция, на которой она построена, и убеждение Аскольдова в правильном решении этого вопроса столь сложны, что здесь частичными рекомендациями ничего нельзя исправить.

...Я думаю, ясно, для чего поставлена эта картина. Ясный ответ на этот вопрос картина дает в предпоследних кадрах: мы надеемся, что дальше не будет черты оседлости, мы надеемся, что кончится эта темная жизнь.

...Если посмотреть национальные кадры этого фильма, они сделаны с большим режиссерским умением и талантом, но ни один революционный эпизод не сделан с таким же талантом.

А. Романов. В чем крупная ошибка этого фильма? В нигилистическом восприятии ис-

тории нашей революции... С такого рода очернительным отображением того времени мы сталкивались и сталкиваемся и в некоторых других фильмах, хотя и не в таких лошадиных дозах.

...В нынешнем образе комиссара заложены элементы карикатуры. От этого нужно освободиться. В фильме вообще много карикатурных моментов. Особенно ярко элементы карикатуры проявились в образе Магазаника... Актер Быков пытается изобразить ремесленника-еврея, вышедшего из анекдота, совершенно не представляя, как он может выглядеть в жизни. Все его прыжки и ужимки заимствованы из еврейских анекдотов. Со мной беседовали киноведы, евреи по национальности, которых я глубоко уважаю, и они говорили: это антисемитский фильм.

С места. А русские говорят: антирусский фильм...

А. Романов. Если присмотреться к исполнению роли Мордюковой, то это исполнение дает повод и для таких суждений.

В. Баскаков. В связи с этим фильмом появилось много документов, писем, которые имеют явно антисоветский характер... Эти письма говорят о нездоровых настроениях, которые существуют на студии имени Горького, на «Мосфильме» и на других студиях.

Привожу стенограмму в отрывках, чтобы уместиться в объем статьи, беру самое существенное, опускаю побочные сюжеты, тоже очень показательные для времени. Руководителей кинематографа, например, остро волнует аудитория студийных просмотров.

Ф. Ермаш (в то время зав. сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС). ...Комитет должен будет, очевидно, издать приказ по поводу всякого рода просмотров незавершенных произведений. Мы от этого несем столько бед, столько хлопот, что из-за этого лишены возможности работать в нормальной обстановке.

Тогда, в 67-м, я так и не смогла посмотреть «Комиссара». Мой начальник, убежденный и откровенный сталинист, на полном серьезе считал: советские фильмы прессе можно показывать, но по выбору, а вот зарубежные — только проверенным, идейно стойким товарищам.

●

С 1968 года начинается новая глава в истории фильма «Комиссар» и его автора. От работы над картиной он отстранен — авторское право на фильм принадлежит студии, а не режиссеру. (Сегодня Союз кинематографистов настойчиво борется за авторские права режиссера-постановщика.) На студии то режут фильм, как хотят, то собираются его уничтожить — Аскольдов не оставляет попыток защитить картину. Выступает на партсобраниях кинокомитета, обращается с письмами к А. В. Романову, в Центральный Комитет КПСС, к М. А. Суслову, идеологу партии.

В партийные инстанции приходят и письма секретаря парткома Госкомитета И. Чекина:

«Используя доверие, которое неизменно проявляют руководители студий и Кинокомитета к молодым творческим кадрам, Аскольдов с самого начала работы умело и коварно скрывал свои истинные цели и осуществлял план, весь смысл которого стал ясен только после завершения работы над фильмом»... «В фильме с идейно неточных позиций шел разговор об антисемитизме и подчеркивалась исключительная миссия и страдальческая судьба еврейского народа»... «Одержимость Аскольдова своим тайным замыслом»... и т. д. и т. п.

Это была расправа. Расправа садистская, длившаяся годами.

11 марта 1969 года и. о. режиссера А. Я. Аскольдов уволен с работы как несоответствующий занимаемой должности. Аттестационная комиссия признала, что он не соответствует и должности второго режиссера из-за отсутствия профессиональных навыков.

15 декабря 1969 года на партсобрании Кинокомитета коммунист Аскольдов был исключен из рядов КПСС. Заочно. «За полный отрыв от партийной организации».

Мытарства Аскольдова по партийным инстанциям — отдельный сюжет. Я непременно напишу его, когда сумею (если сумею) собрать необходимые документы. Их немало. Дело коммуниста Аскольдова разбиралось и в райкоме (где исключение заменили строгим выговором), и в парткомиссии МГК КПСС, и в Комиссии партийного контроля при ЦК КПСС.

...Дальше по ходу повествования шли полторы страницы интервью с челове-

ком, хорошо знающим перипетии персонального дела А. Аскольдова. Это были, мне казалось, лучшие страницы материала. В последний момент пришлось от них отказаться. Мой собеседник, хорошо подумав, просил не ссылаться на него. Я пыталась уговаривать, но понимала тщету своих усилий. Было грустно.

Человек этот в своем нелегком партийном деле опирался на свое нравственное чутье, как видно, безошибочное, и потому без труда разобрался: дело Аскольдова сфабриковано. Тогда, в семидесятом, он не побоялся противопоставить свою точку зрения мнению весьма высокого партийного руководства. Сегодня, в эпоху гласности и демократизации, будучи частным лицом, пенсионером, он не решился обнародовать эту точку зрения. Как бы чего не вышло.

Воистину мертвые хватают живых.

У меня нет претензий к моему собеседнику. Спасибо и на том, что он дал мне радость и дальше верить: всегда есть люди, которые выше обстоятельств. А то, что сегодня он испугался последствий огласки своего честного поступка... Так, видимо, работает правовое сознание, сориентированное на незащищенность. В свое время этот человек был исключен из партии из-за репрессированного отца. Есть ли гарантия, что ему не придется расплачиваться за интервью, данное мне?

Постскриптум

В январе 1971 года Комиссия партийного контроля при ЦК КПСС благодаря личному вмешательству А. Я. Пельше сняла партийное взыскание с коммуниста Аскольдова.

На этом можно бы и закончить историю страстотерпства Александра Аскольдова и, перескочив через 17 лет, перейти к жизнеутверждающему финалу.

Фильм возвращен зрителю, возвращен кинематографу. На Международном кинофестивале в Западном Берлине в прошлом году он завоевал «Серебряного медведя» и собрал букет призов — от премии ФИПРЕССИ до премии Международного евангелического жюри. Получил приз «За лучшую режиссуру» на Международном кинофестивале в Генте (Бельгия). Режиссер и актеры побывали на премьерах в странах четырех континентов. Даже в Австралии — и там видели «Комиссара». Вместе с «Холодным летом пятьдесят третьего...» режиссера А. Прошкина «Комиссар» и его постановщик были гостями Конгресса США. В США, во многих городах, фильм не сходит с экрана с июня 1988 года.

В еженедельной анкете газеты «Сан-Франциско кроникл» в ряду сорока фильмов текущего репертуара 40 ведущих критиков вот уже десять недель подряд ставят «Комиссара» на 5—6-е места — между «Последним императором» Бертолуччи и фильмом Вендерса «Небо над Берлином».

Наконец, «Комиссар» имеет огромную прессу в Америке и в Европе — очень интересную, всегда благожелательную, часто — восторженную. Попадаются и критические отзывы.

Одним словом, победа. Успех. Успех, прямо скажем, редкостный. Давно не бывало, чтобы наша картина шла по миру с таким триумфом.

В этой ситуации легко впасть в эйфорию и посчитать досадной мелочью, случайной накладкой недавние события. По русской пословице: «Кто прошлое помянет, тому глаз вон».

Но многажды битый Аскольдов утверждает: не было в его жизни периода черней, чем месяцы от сентября 86-го года до июля 87-го. Многолетнее аутсайдерство, на которое его обрекли, было стоицизмом. Но в момент всеобщего подъема, раскрепощения оно ощущалось как проклятие.

Ведь после решения конфликтной комиссии СК СССР восстановить картину в авторском оригинале и выпустить ее на экран судьба «Комиссара» опять повисла на волоске. Решение, ратифицированное секретариатом союза, кануло в недра Госкино, возглавляемого тогда еще Ф. Т. Ермашом. И — тишина. Как говорится, ни ответа, ни привета. Долетали отзвуки глухой борьбы там, наверху. Конфликтная комиссия

пишет запрос в Госкино и в ответ получает протокол заседания коллегии от 28 ноября 1986 года: «...Считать нецелесообразным выпуск в прокат фильма «Комиссар» в данной редакции...» Секретариат Союза кинематографистов делает попытки опротестовать это решение. Попытки тщетны.

Но вот отправлен на пенсию Ермаш. Приближается Московский международный кинофестиваль. Затевается ПРОК — профессиональный клуб кинематографистов, который станет ярким событием московского кинофорума. В списке фильмов для показа в ПРОКе «Комиссар» не значится. Его по-прежнему нет среди живых. А его автор — по-прежнему чужой на этом празднике жизни. Та же иррациональная сила отторгает его, не дает включиться в структуру.

И тогда он берет дело в свои бойцовские руки. Идет ва-банк. Выступает на пресс-конференции секретариата Союза кинематографистов в ПРОКе и предлагает показать и обсудить картину здесь, в профессиональном клубе.

Ход был блистательный. Фильм показали. В Белом зале союза. В том самом, где Аскольдова исключали из партии за этот же самый фильм.

Что сказать о том просмотре? Вот что писал еженедельник «Новое время»:

«Шквалом аплодисментов встретила публика своего рода «чемпионов» по стажу «невыпуска» фильма: постановщика Александра Аскольдова, исполнителей ролей Нонну Мордюкову, Раису Недашковскую, Ролана Быкова. Не только приветствовали талант и мужество художников. Расставались и, будем надеяться, навсегда с той, былой, эпохой, когда фильмы могли волюнтаристски отправлять «на дальнюю полку». Короче говоря, аплодировали новому времени, восстановленной справедливости»[5].

Таков был политический эффект премьеры «Комиссара» двадцать лет спустя после ареста картины.

...Дописываю эту статью в ожидании затянувшегося выхода «Комиссара» на наши экраны.

Судьба картины состоялась. Она заняла свое место в истории нашего кино и, я думаю, в истории нашей общественной мысли.

А судьба режиссера? Судьба человека?

Три года назад Аскольдов уволен с должности директора Центрального концертного зала «Россия». Рабочий стаж его прерван... История слишком сложная, чтобы изложить ее в нескольких фразах. Один только конспект — 80 страниц на машинке. Руководители Союза кинематографистов, насколько мне известно, в курсе дела. Знают, что А. Аскольдов находится в ситуации гражданski сложной и неопределенной. Плюс к этому — житейски трудной. Не получает зарплату, до сих пор не получил (как и вся съемочная группа) гонорар за картину. И разъезжает по белу свету с командировочными Госкино в кармане. На сегодняшний день картину купила 31 страна. Приглашений на премьеру много, Госкино охотно их принимает.

А в паузах между поездками автор «Комиссара» остается один на один со своими отнюдь не только творческими проблемами.

Сегодня другие времена. Союз наш авторитетен, его секретари — лидеры перестройки. Автор «Комиссара», коллега, товарищ, нуждается в поддержке и помощи.

---

[5] «Новое время», 1987, № 29, с. 11.

Иллюзион

«Судьба человека»,

СССР, 1959

Вспоминаю свою первую встречу с этим фильмом. Шел 1970 год. Борьба с ревизионизмом на кинематографическом фронте, столь мощно начатая два года назад, завершилась полной победой «здорового, жизнеутверждающего искусства». Наступало время цветной, широкоформатной лжи. И хотя основополагающие произведения нового периода еще не были созданы, кинофильмы следующего десятилетия, в которых шел, пусть порой наивный и не всегда достаточно художественный, разговор о сталинизме; чехословацкие картины шестидесятых, хотя редчайшие и неглавные; фильмы Куросавы и Вайды...

В этом ряду «Судьба человека» поражала классическим величием и кинематографической мощью. Правда, могло показаться странным, что название этой картины — в то время как другие ее соседи исчезали из обихода — по-прежнему значилось в дежурных реестрах наших кинодостижений; публиковались то там, то здесь кадры из фильма и даже приводились охотно восторженные отзывы десятилетней давности — ведь «идеалы» нового времени вступали в очевидное противоречие с социальной и нравственной направленностью кинематографа поры «оттепели», «Судьбы человека» в частности. Тогда мы не знали еще, что двойное лицемерие станет определяющей чертой вступившей в свои права эпохи.

«Судьба человека»? Конечно, достижение. А как же? Ленинская премия, видное общественное положение режиссера... Всем нам, товарищи, необходимо постоянно обращаться к этому фильму. Он учит нас ненавидеть войну и любить свою Родину...

Подобный подход к картине, такой способ возвести ее на пьедестал могли дезориентировать зрителя: истинные художественные достоинства, новизна произведения при этом оставались в тени.

Конечно же, «Судьба человека» учит нас ненавидеть войну. И любить Родину, безусловно, учит. Но *как* учит — вот в чем вопрос. Чем отличался этот фильм от предшествовавших ему картин о войне?

Если вспомнить, скажем, величавую выспренность «Клятвы», торжественную помпезность «Падения Берлина», холодную

Вспоминаю свою первую встречу с этим фильмом. Шел 1970 год. Борьба с ревизионизмом на кинематографическом фронте, столь мощно начатая два года назад, завершилась полной победой «здорового, жизнеутверждающего искусства». Наступало время цветной, широкоформатной лжи. И хотя основополагающие произведения нового периода еще не были созданы, кинематографическая общественность и рядовые любители кино жили кто в радостном, а кто в скорбном предощущении скорой художественной реализации политических установок новых триумфаторов.

«Судьбу человека» я смотрел тогда не в кинотеатре, а в маленьком ведомственном клубе, куда наведывался довольно часто. Дело в том, что там крутили какие-то *другие* фильмы, непохожие на те, что показывались в центральных кинотеатрах. Конечно, тогдашний шестнадцатилетний киноман вряд ли мог бы объяснить природу этой непохожести. Безусловно также и то, что сегодняшний тридцатипятилетний критик далек от мысли, будто администрация клуба находилась тогда в оппозиции расцветающему застою. Просто показанные там фильмы были *старыми,* отработанными, и прокатчики давали их второстепенной кинotочке.

Именно поэтому знаменитую ленту Бондарчука я увидел в 1970 году в подобающем кинематографическом контексте: отечественная классика конца пятидесятых;

«Судьба человека»
Сценарий (по одноименному рассказу М. Шолохова) Ю. Лукина, Ф. Шахмагонова. Режиссер С. Бондарчук. Оператор В. Монахов. Художники И. Новодережкин, С. Воронков. Композитор В. Баснер. В ролях: С. Бондарчук, П. Борискин, З. Кириенко и другие. «Мосфильм».

монументальность «Сталинградской битвы» с ее установкой лишь на масштабность, размах военных сражений, самобытность «Судьбы человека» проявится особенно ярко. Уже в размышлениях С. Бондарчука о характере экранизации шолоховского рассказа можно обнаружить принципиальные для него черты будущего фильма: «Все должно быть просто и сурово, как сама жизнь. Это должен быть фильм-монолог. Все должно быть увидено глазами самого героя, показано через его восприятие»[1].

А отвечая на упреки в отсутствии режиссерских находок и режиссерского ви́дения, прозвучавшие в марте 1958 года на худсовете, обсуждавшем режиссерскую разработку сценария будущей картины, начинающий постановщик заявил:

«...Если мы будем прибегать к изощренному кинематографическому повествованию, то мы разобьем самое ценное, что присутствует в рассказе Шолохова,— простой рассказ Соколова, который должен быть понятен и доступен миллионам людей, таких же, как Соколов»[2].

Думается, что эти высказывания режиссера — ключевые для понимания причин успеха картины. Поэтику Шолохова могли бы действительно разрушить чуждые ей формальные изыски. А простое, внятное кинематографическое повéствование в сочетании с удивительным актерским мастерством Бондарчука оказалось адекватным художественному миру писателя.

Очищающая простота этой экранизации несопоставима с примитивной простотой предыдущей, появившейся вскоре после опубликования в «Правде» шолоховского рассказа. Слушатели режиссерских курсов «Мосфильма» Б. Крыжановский и М. Терещенко назвали свою короткометражную ленту «Страницы рассказа», и, право, трудно было подобрать более удачное определение тому, что происходило на экране. В переполненном зале Сергей Бондарчук читал текст произведения, и время от времени это чтение перебивалось кинематографическими иллюстрациями. Говорить о какой-либо художественности в данном случае было невозможно. Резоннее было рассуждать о парадоксальном неверии начинающих кинематографистов в выразительные возможности экранного искусства.

«Судьба человека». Ирина — З. Кириенко, Андрей Соколов — С. Бондарчук

В картине С. Бондарчука, снятой В. Монаховым, нет настойчивого давления формы, но нет и рабского страха перед литературой, боязни хоть в чем-то отступить от пресловутой буквы литературного произведения. Образная система фильма продиктована прежде всего содержанием рассказа, и в то же время это явление личностное, оригинальное.

На упоминавшемся уже худсовете С. Бондарчук говорил:

«...главное... это русский характер, это рассказ о большом сердце русского человека, которое не ожесточилось после всех испытаний, обрушившихся на него»[3].

...Прежде чем на экране возникнут вступительные титры, мы увидим лицо Соколова, его глаза, полные страдания и скорби. Он будет смотреть на нас и спрашивать — не своего случайного знакомого, а нас: «За что же ты, жизнь, меня так покалечила? За что так исказнила?» И придется нам

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2453, оп. 3, ед. хр. 1154, л. 45.
[2] Там же.
[3] Там же, л. 47.

потупить взор, ибо не знаем мы, что ему ответить. А ответить бы надо.

Сергею Бондарчуку удалось самое трудное. Следуя Шолохову, он сумел облечь абстракцию «национальный характер» в плоть и кровь экранного образа — неоднозначного при всей его внешней простоте, отмеченного богатой и сложной духовной жизнью.

Почему этот солдат так странно смотрит в пропасть, куда только что немецкий офицер походя столкнул его обессилевшего товарища по каторге? В его взоре не злоба, не жажда мщения, не ужас даже, а попытка понять, постичь непостижимое. Почему в финале, говоря о пошаливающем сердце, он мягко сообщает случайному встречному, что боится внезапной смерти во сне — она может напугать приемного сынишку? Почему вообще разговорился этот человек, почему раскрылся перед незнакомцем, которого никогда больше не увидит?..

Новаторство «Судьбы человека» заключено, на мой взгляд, в том, что создателю ленты удалась попытка приподнять завесу над «тайной славянской души», о которой так любят рассуждать в мире. Что же касается страданий русской души — эта тема остается уникальной и по сей день. Весь образный строй фильма служит наиболее полному ее кинематографическому раскрытию. Камера оператора Владимира Монахова, в высшей степени заслуженно разделившего с Бондарчуком успех фильма, предельно субъективна. Но в отличие, скажем, от камеры Урусевского это субъективный взгляд не автора, а героя ленты. И хотя есть здесь, конечно, исключения — скажем, ставший классическим визуальный образ человеческой несвободы в сцене прохода Андрея по лагерному двору,— но, как и положено исключениям, они лишь подтверждают правило. Мы видим окружающий мир глазами Андрея Соколова. Видим послевоенный пейзаж, на фоне которого ведет Андрей свой рассказ. Вроде бы обычная, привычная глазу картина. Но в расхристанности дороги, в изломанной оголенности деревьев отзывается та же боль, неприкаянность, что стала уделом этой исстрадавшейся души.

А вот эпизоды юности Андрея, встречи с будущей женой. И снова деревья, но — в цвету, и камера как бы радуется весне, возвышая и поэтизируя природу. Взгляды молодых, полные любовной истомы. Дом, построенный руками Андрея,— свет, кажется, исходит от самих его стен...

А в военных сценах камера графически расчерчивает мир. Геометрические композиции в строении кадра, контрасты черного, белого и серого цветов... Момент тяжких телесных страданий и наивысшего испытания духа.

В кульминационные моменты кинорассказа нам дано заглянуть в те глаза, которые видят этот мир. И здесь происходит главное. Можно ужаснуться той бездне страданий, что откроется во взоре Соколова. Можно зарыдать от сознания своего бессилия перед бедой, обрушившейся на человека...

А можно просто преклонить колени.

Некоторым членам художественного совета «Мосфильма», собиравшимся в 1957—59 годах для обсуждения готовящейся постановки, казалось странным, ненужным делать акцент на страдании. Режиссеру-дебютанту всячески советовали сократить лагерные сцены, убрать эпизоды прямых издевательств над героем. Нежелание видеть на экране страдания ни в чем не повинного человека — прямое наследие эпохи, начертавшей на своем знамени: «Жалость унижает человека».

Сострадание и Милосердие входят в нашу жизнь только сейчас.

Сергей Лаврентьев

«Баллада о солдате», СССР, 1959

«Его зарыли в шар земной, а был он лишь солдат». Поэтический образ этих строк поэта-солдата Сергея Орлова обжигает ощущением опрокинутого, перевернутого мироздания. Какая честь! Какое торжество! А ведь это — в стылую или теплую, сыпучую или вязкую землю зарыли человека. Целую вселенную. Весь шар земной.

«Баллада о солдате» — что слышится в этом названии? Это как бы необыкновенный рассказ об обыкновенном. Ибо баллада — повествование романтическое, волшебное даже. А солдат — понятие множественное и рядовое. Вот их сколько — солдат...

Но этого звали Алеша. Алеша Скворцов. Он — единственный. И это известно всем.

В алмазном венце наших картин о войне конца 50-х, которые мы для простоты и по чувству родства называем фильмами 60-х годов, «Баллада о солдате» — самая светлая. Светлый фильм о войне — возможно ли это? Трагична жизнь Андрея Соколова в «Судьбе человека». Драматична, изломана жизнь Вероники в «Журавлях». А Алеша Скворцов — счастливый человек.

Война гуляет по России,
А мы такие молодые!

У Алеши отпуск посреди войны. И не по ранению, а за то, что подбил два танка. Он добирается домой, в деревню Сосновку повидать мать, починить прохудившуюся крышу. Конечно, он счастлив. Он ведь не знает, что его зароют в шар земной. Даже не догадывается, даже не поверил бы, если бы ему сказали. Перед ним огромная, бесконечная жизнь. Шесть дней без войны. Он девятнадцатилетний навеки. Это мы, живые, несчастны, что его нет с нами.

Как это было! Как совпало —
Война, беда, мечта и юность!
И это все в меня запало
И лишь потом во мне очнулось.

Григорий Чухрай начал войну, находясь на действительной службе, и вынес ее на своих плечах. Победу встретил в госпитале, а во ВГИК пришел в шинели, которую продал в одну из тяжелых минут хронического безденежья. Больше продавать было нечего.

Фильм Григория Чухрая — портрет молодого человека в траурной раме. Портрет поколения. Память о тех, кто с войны не вернулся. Память о миллионах солдат, которые были единственными.

В «Балладе о солдате» есть особая цельность: цельность единого лирического чувства, авторской нежности, близости к своему герою. Цельность произведения поэтического. И это вопреки тому, что стилистика фильма (со временем это проступает) — неоднородна. Она «челночит» между монументальностью и камерностью, то погружаясь в жизнь, то становясь подчеркнутой. Чувствуется, что и для самих авторов художественной проблемой было связать человеческую единственность и народную общность, отдельного человека и трагическую поступь времени — «идет война народная, священная война».

В фильме ощутимо отсутствие операторского решения единого пластического образа, в отличие от «Сорок первого», который снимал С. Урусевский. На «Балладе» работали два оператора, что не способствует единству ви́дения, в пластике есть стилевая гра-

---

«Баллада о солдате»
Авторы сценария В. Ежов, Г. Чухрай. Режиссер Г. Чухрай. Операторы В. Николаев, Э. Савельева. Художник Б. Немечек. Композитор М. Зив. В ролях: В. Ивашов, Ж. Прохоренко, А. Максимова, Н. Крючков, Е. Урбанский, Э. Леждей, В. Телегина, Е. Темерин и другие. «Мосфильм».

мотность, но отсутствует свобода письма.

Постарели и многие массовые сцены (на переправе, в доме старика Павлова), построенные по принципу иерархической симметрии, когда место героя в центре, а внимающая ему массовка обтекает его по краям кадра. Решительно устарел музыкальный ряд, «поднимающий» фильм — музыка вступает, как правило, для того, чтобы нести героическую тему, но обнаруживает торжественность без страдания, а потому чужеродность.

И при всем этом, повторюсь, сила лирического единства фильма неизменна и удивительна.

Алеша Скворцов — символ русского народа.

И вместе с тем он — живой. Он искренний, естественный. Доверие к нему — теплое, настоящее. Не только потому, что в каждом поступке, в каждом эпизоде есть мотив преодоления себя, мотив внутренней жизни с ее метаниями и слабостями. Танки Алеша подбивает «с испугу», как он объясняет генералу, а ведь он просто не может покинуть поле боя, не может — и все. Людям он помогает, отказываясь поначалу: ведь он нужен матери, у него для нее всего два дня. А успевает он домой лишь на минуту, раздаривая

«Баллада о солдате».
В центре:
Алеша Скворцов — В. Ивашов,
Солдат-инвалид — Е. Урбанский

Григорий Чухрай — лирик. Он не просто эмоциональный художник, как все шестидесятники, он режиссер, эмоционально одаренный, как лучшие из них. Режиссер своего неповторимого времени, когда чувств не стыдились. Когда не нужно было закусывать нижнюю губу, чтобы не казаться смешным или сентиментальным.

Алеша Скворцов, строго говоря,— идеальный герой, он и положительный, и типичный, и символичный, с какой стороны ни возьми. По биографии это простой крестьянский парень из русской глубинки. Но вглядитесь в него — похож этот юноша на деревенского парня? Да ничуть. Это скорее принц. Светлый отрок. Или тот самый «милый» из русских песен, который всегда лучше всех: статный, гибкий, красивый, нежный. А зовут его как? Алеша. Звучит как мягкий сумеречный шепот. А фамилия у него какая? Скворцов. Он — птица весенняя (а раньше в сценарии было Ельцов). А что он делает все экранное время? Да он просто всем в помощь. Он защитник и заступник, он не бросит, он поможет, он отведет беду.

драгоценное время другим, преодолевая трудности военных дорог в сдвинутом, перевернутом войной мире, когда впереди только дорога, а дом где-то там, и есть ли он... Алеша — часть человеческой общности, скрепленной бедой. Его жизнь — только начало жизни. Это безгрешная душа. А лучшие умирают первыми.

«Баллада о солдате» — классический фильм 60-х годов, когда стиль был выражением нравственного, а потому — поэтического мироощущения. В картине есть особая градация света и тени, которая, будучи четкой, не становится однозначной. Авторы и зрители любили и ненавидели откровенно — с точки зрения нравственной нормы.

Отсюда — резкие краски в характеристике, скажем, часового Гаврилкина, который пускает в вагон товарняка только за тушонку: начинающий стяжатель. От него за версту несет «отрицательным героем». Он все время жует, чавкает и походит на смесь хорька с крысой.

«Баллада...» была остросовременной, пришла от народной беды, когда перед лицом

страданий обнаруживалось человеческое братство. Но в ней было и вечное, написанное огненными буквами на скрижалях: сочувствие другому человеку как самому себе.

Главные узлы человеческих отношений выписаны в фильме психологически тонко, хотя и при свете самой категорической нравственности. Примечательно, что все они в картине, посвященной молодому солдату,— любовные. Здесь есть рассказ о верной и неверной жене. Верность в любви — это исток солдатской верности Родине, ценность того, что ты защищаешь. Оба эти эпизода многократно и подробно описаны нашей критикой, особенно эпизод с инвалидом и его женой (Е. Урбанский и Э. Леждей). Их любовь — тревожная, драматичная, страстная. Это любовь красивых людей.

И как же обыденна, обыкновенна женщина, которая изменила. Как буднична эта неверная жизнь с обильным, неприбранным столом, военным кителем на стуле и хозяйским мужским голосом из другой комнаты. «А в доме нашем пахнет воровством». Алеша, который принес два драгоценнейших куска мыла с фронта от мужа этой женщины, заторможен неожиданной ситуацией. Попрощавшись, дойдя до первого этажа, он вихрем взмывает по лестнице, стучит, как оглашенный, и, не обращая на женщину внимания, бросает оба куска мыла в рюкзак. «Не осуждайте меня, вы еще слишком молоды»,— говорит женщина Алеше. И видно, что она не злодейка. Но и авторы «Баллады» слишком молоды. Они не хотят разбираться в ее правде. Она — не их героиня. Она им не интересна. Здесь — симоновский росчерк: «неуважающие вас покойного однополчане».

Сквозной мотив «Баллады» — встреча Алеши и Шурки. Это вершина фильма. Взлет его щемящего чувства несбывшейся жизни. Чувству этому не отпущено времени. И потому, не имея протяженности, оно сразу взмывает в высоту.

На фоне «взрослых» любовных драм Шурку и Алешу можно назвать забытыми словами — юноша и девушка, жених и невеста. Туманятся глаза, и страшно приблизиться друг к другу, и в этом предстоянии, в свете чистоты, в свете внятного авторского обожания они так прекрасны, до боли душевной. Они такие молодые!

Фильмы 60-х годов — это наш потерянный рай.

Вот почему они такие парящие, возвышенные. Это сознание, которое остается романтическим, не отворачиваясь от правды. Это свечение нравственного идеала.

Тогда я был возвышен,
Как всадник на коне.
Не знал, что десять пишем
И держим два в уме...

Людмила Донец

Л. А. Рыбак

В наш редакционный коллектив он вошел сразу, легко и непринужденно. Еще до того как стал штатным сотрудником журнала «Искусство кино». Удивительное умение вступать с людьми в тесный контакт, создавать атмосферу живого, дружеского общения было неотъемлемым качеством его натуры. Лев Аронович Рыбак обладал поразительным свойством притяжения — с ним было интересно людям самым разным, разного уровня интеллекта и образования, разного темперамента, разного возраста. Острый ум, наблюдательность, ироничность... Но прежде всего — доброе внимание к человеку, стремление его понять, желание помочь. Именно эти токи добра излучало его мощное биополе. И этой мерой мерил он жизнь, ею же поверял искусство. Потому даже в самых трудных ситуациях оставался бескомпромиссным, честным, высоконравственным человеком. Далеким от мелкой житейской суеты, сохраняющим чувство собственного достоинства.

Критик Л. Рыбак — это имя весьма авторитетно для корифеев нашего кино, для лучших представителей других поколений режиссуры, кинодраматургии, актерского цеха, для читателей, любителей кино. Потому что в работах, в суждениях Л. Рыбака они всегда находили главное: умение видеть и чувствовать жизнь, ощущать трепетную, неуловимую материю искусства.

Он оставил свои статьи, свои книги. И — множество чужих, увидевших свет благодаря самоотверженной работе чуткого и тонкого редактора в «Искусстве кино», заведующего редакционно-издательским отделом Бюро пропаганды киноискусства.

Он многое хотел и должен был сделать на посту заместителя директора нынешнего «Киноцентра». Не успел...

Нам, его друзьям, товарищам по работе, очень трудно пережить эту утрату. Особенно тяжкую, когда понимаешь: ушел талантливый человек, светлая, благородная личность.

Польская панорама

Ирина Рубанова

Что Польша? Что кино?

Да не рассердится строгий читатель на это бесцеремонное переиначивание пушкинской строчки[1]. Не хотелось бы, чтобы оно было воспринято досужей литературной игрой. Соблазн озаглавить статью такой переделкой связан с тем, что она, как кажется, может кое о чем предупредить читателя. О том, например, что разговор будет свободный, необязательно последовательный, что не надо рассчитывать на полноту и системность информации; что выбор имен, фильмов, явлений предопределен мерой интереса к ним автора и его возможностями познакомиться с польским кино того времени, когда мы его почти не смотрели и мало что о нем слышали. С другой стороны, двойной вопрос в названии отражает форму интереса к фильмам наших укоханых соседей, поневоле сложившуюся в последние годы.

«Вы ведь, кажется, занимались изучением польского киноискусства. Скажите, неужели мы никогда не увидим больше прекрасных фильмов этой страны? Горько подумать!» «Помогите посмотреть «Пепел и алмаз». Столько слышали о нем. В нашем городе его не показывают больше десяти лет. Студенты 4-го курса филфака». «Правда ли, что режиссер Вайда переехал во Францию? Что он делает? Каков его статус? Будут ли демонстрироваться в нашей стране его фильмы, хотя бы старые?» «На меня большое впечатление произвели когда-то фильмы «Загадочный пассажир», «Мать Иоанна от ангелов» польского режиссера Кавалеровича. Потом я видела его очень красивый фильм «Фараон», он мне понравился меньше, потому что показался холодноватым. С тех пор уже больше 15 лет не было в Казани ни одного фильма этого прекрасного режиссера. Почему? Расскажите о нем». «Что делает Куц?» «Мне и моим знакомым, людям за 30 лет, нравился артист Ольбрыхский. Он для нас воплощение польского характера. Бурный, гордый, нервный. И отчаянно смелый. Почему нас лишают возможности смотреть его на экране? Кто-то говорил, что он работает в «Солидарности». Это правда? Да хоть бы и так! Но ведь «Потоп» и «Пейзаж после битвы» сняты, когда никакой «Солидарности» еще не было. Напишите, куда следует, и приложите эту записку». «Вас слушает человек, прошедший всю войну и закончивший ее в польском городе Познани. Не буду врать, Польша и поляки не очень тогда мне нравились. Были причины. Потом, в 50-е годы, я увидел несколько фильмов о партизанах-антифашистах, которые меня поразили так, как никакие больше. «Покушение», «Поиски прошлого», «Кто он?», но особенно «Канал» и «Пепел и алмаз». Я, простой зритель, запомнил имя постановщика — Вайда. И уже 30 лет как увижу, что вышел польский кинофильм, обязательно иду. А если это оказывается кинофильм Вайды, я всегда волнуюсь. Я не все понял в картинах «Все на продажу» и «Пейзаж после битвы», но все равно очень переживал, когда смотрел и после. Не знаю, как объяснить. Когда я посмотрел картину «Земля обетованная», то у меня возникло впечатление, что прочитал книгу Максима Горького. И вот уже 10 лет ни одной новой картины этого автора. И прежних тоже в нашем городе не демонстрируют. Объясните, пожалуйста».

И так далее. И еще множество записок на тему «Что Польша? Что кино?», полученных на лекциях в Москве, Кие-

---

[1] Имеется в виду строка из чернового продолжения послания к И. И. Пущину («Мой первый друг, мой друг бесценный!»), фрагмент которого звучит так:

Скажи, что наши? Что друзья?
Где эти липовые своды,
Где молодость? Где ты? Где я?

Настроением и содержанием он удивительно соответствует состоянию духа многих героев этого очерка — польских кинематографистов и почитателей их искусства.

ве, Казани, Минске, Риге. При том, что не все эти лекции читались на «польские темы». В первой, застойной половине текущего десятилетия письменные и публичные устные слова о польской культуре, кроме самых дежурных по красным датам, как известно, полностью исключались. Для многих же зрителей-слушателей любой разговор о кинематографических проблемах органически включал (и включает) в себя польские имена и названия. (Чему свидетельство также «прямой провод» по киноделам, организованный полтора года назад «Комсомольской правдой». А. Камшалова и Э. Климова спрашивали обо всем, в том числе о неприсутствии, назовем это так, известных картин из ПНР на советском экране.)

И еще вопрос. Его можно было бы прямиком направить Владимиру Ворошилову для телепередачи «Что? Где? Когда?». Поскольку «что» уже приведено, «где» — сказано, предлагается угадать, «когда» сочинены обнародованные здесь записки? Боюсь, читатель, как и гипотетический ворошиловский знаток, приготовился к легкому ответу вроде того, что эти зрительские наблюдения и недоумения могли сложиться в период польского кризиса и после него, то есть в 1980—1986 годах, когда культурный обмен между нашими странами принял образ нового поручика Киже: по бумагам значится, а его никто не видит. Дело выглядело сходно у всех муз, разве что знаменитый маэстро Пендерецкий короткими гастрольными наездами в Москву и Ленинград давал почувствовать, что «еще Польска не сгинэла». Что же касается польских фильмов, то они исчезли из репертуара значительно раньше. Уже в 1976—1978 годах наши кинолюбы хватились Ольбрыхского, Вайды, Кавалеровича. Даты, стоящие на хранящихся у меня записках (как и города, и названия аудиторий), подтверждают, что

столь долгое отсутствие

лучших польских фильмов на горизонте советского зрителя начинается с середины 70-х годов.

У ведомств, блюдущих видимость выполнения всего обозначенного в двусторонних соглашениях, такое отсутствие, скорее всего, не зафиксировано: покупали, сколько требовалось, принимали делегации, направляли делегации, проводили Недели, премьеры, выставленные на конкурс фильмы награждались какой-либо из бесчисленных премий доперестроечного Московского МКФ. Тем более важно обозначить хотя бы главное из того, чего у нас в то время не было, хотя оно на самом деле было.

Проезжая троллейбусом маршрута «Б» мимо кинотеатра «Форум», слышу над своей головой:

— Ой, смотри, смотри! «Знахарь» идет! — голос звенит восторгом. — Видел?

— Не-е. А это что?

— Ой, что ты! Такой фильм! Во-още. Такой фильм! Прямо как индийский! Ну, может, немножечко похуже. Во-още...

Поднимаю голову. Он и она. В джинсах. Жуют. Все нормально. На глаз, обоим тридцать с небольшим.

«Уважаемый товарищ лектор! Вы говорили, что кино соцстран связано с жизнью людей и с историей народа. Я, например, с удовольствием смотрел польскую худ. к/картину «Ва-банк». Конечно, интересно смотрится. И потом «Ва-банк II»... Классная картина, и жизнь в подробностях показывается. Моя жена тоже любит польские к/фильмы, например, «Прокаженная» и «Знахарь». «Прокаженную» она ходила смотреть 6 раз. И я даже тоже 2. Эти фильмы прямо блестящие, но они же не про теперешнюю, а про дореволюционную жизнь. А сейчас в Польше были забастовки и после них военное положение. Почему же про это они не снимают к/картины? Это тоже многим интересно увидеть. Или руководство возражает?» (Киев, декабрь 1984 года).

Ничуть не иронизируя, признаюсь, что нахожу отличными «рецензии» и тех, кого ненароком подслушала в транспорте, и слушателя кинолектория во Дворце культуры завода «Арсенал». Потому что они: а) безошибочно произвели селекцию, выделив в тусклом текущем репертуаре тех лет в самом деле мастерские работы и б) точно уловили их главные достоинства («индийский» колорит, то бишь эмоциональный форсаж «Знахаря», и отменную проработку человеческой и материальной среды в «Ва-банках»). Если бы этот ряд на нашем экране пополнила еще остроумная по ситуациям, изобретательная по постановке «Секс-миссия» в ее авторской версии, а не полнометражный фрагмент, вырезанный из нее спецами Главкинопроката и ими же переименованный в «Новых амазонок», то массовый авторитет польского кино мог достичь сияющих высот. И кто знает, не потеснил бы краковский артист Ежи Штур римского артиста Адриано Челентано в борьбе за зрительские симпатии?! Что же касается режиссеров, сделавших эти картины, бывалого Ежи Гофмана и многообещающего Юлиуша Махульского, то по справедливости президент Говорухин должен бы ру-

коположить их в патроны своего волшебного детища — фестиваля «Золотой Дюк». Шутки шутками, но вопрос «А где же «про это?» остается для нас открытым.

Отзыв-экспромт о фильме Ю. Махульского «Сексмиссия»: «Славный фильм! Что за фантазия! Что за легкая рука! В наших-то условиях, когда снимать не на чем, шить костюмы не из чего, строить декорации некому, все это так затейливо вымыслить и так хитроумно осуществить... И бодро, лукаво, весело, когда кругом только и делают, что или стенают, или жалуются, или разоблачают. Чудесный талант, чудесный! Только для полноты эффекта

«Сексмиссия» («Новые амазонки»), режиссер Юлиуш Махульский

надо бы, чтобы Юрек Штур играл по-английски, чтобы его партнером был Джек Николсон, а картина была бы сделана лет на пять раньше и ее показывали бы в одно время с «Лихорадкой», «Ознобом» и «Случаем». Вот это была бы кинематография!» (*Анджей Вайда в разговоре. Май 1984 года*).

Оставим в стороне скрытый упрек в «заграничной» природе «Сексмиссии». Он не заслужен. Жанр антиутопии исходно предполагает нейтральную среду, отторгая бытовую, национальную, временную конкретику. Махульский к тому же снял антиутопию пародийную, обыграв и эту отвлеченность места и времени действия, и хитросплетения псевдонаучных и квазиполитических мотивировок, которые так охотно имитирует американская фантастика. Но как не согласиться с тем, что «хиты» популярного кино на фоне и в связи с развитым, разнообразным национальным кинематографом несут дополнительную информацию?! Способность творчества к участию в разрешении забот, обуревающих общество, и одновременно к организации своего рода эмоциональных атак, снимающих тягость этих забот, есть свидетельство и высокого качества жизни, питающей и стимулирующей искусство, и многосоставности, подвижности механизма кинематографии. Отбор, проделанный нашими импортерами и усугубленный прокатчиками, разрушил целостную картину польского экрана[2]. Между тем при многих сбоях и кренах, неполадках и дефицитах, конфликтах и ограничениях, эта кинематография до недавнего времени неплохо программировалась, ориентируясь на множественность тем, форм, жанров с учетом широкого диапазона зрительских вкусов[3]. Отсюда, из наших палестин, нам не дано оценить этого достижения польского кино, как не дано услышать того слова о стране и мире, которое произнесено ищущими, беспокойными кинематографистами. Зрители почувствовали

---

[2] Из ряда фильмов о событиях вокруг «Солидарности» для советского проката был приобретен один — «Достоинство» (1984) режиссера Р. Вёнчека, весьма анемичный в художественном отношении и достаточно прямолинейный в толковании конфликтов 1980—1981 годов. И все же картина могла вызвать к себе зрительский интерес прежде всего содержащейся в ней информацией, пусть и односторонней, но зато из первых рук. Лежит на «полке».

[3] Однако с некоторых пор дело как будто меняется к худшему. Сказываются, по-видимому, усугубляющиеся материальные трудности, вообще нестабильность жизни. Из кинотеатров ушел «взрослый» сознательный, требовательный зритель. Его сменил подросток, приобщившийся к кино в пору самого глухого репертуара, когда почти все серьезные, гражданские фильмы отечественного производства находились под запретом, а покупку значительных зарубежных картин увязшая в долгах страна не могла себе позволить. Насмотревшаяся дешевой развлекаловки молодежь не интересуется не только проблемным кино. У нее не развит вкус и к картинам популярных жанров, основанным на польских реалиях. Американский акцент, которым Вайда несправедливо попрекнул несколько лет назад Махульского, стал целью многих новичков в польской режиссуре.

брешь, изъян, пустое пространство. Многие встревожились.

И есть чему.

Старейшина польского кино, один из его лидеров на протяжении почти сорока лет

Ежи Кавалерович

в самом деле редко и трудно снимает. И тем не менее после «Фараона» он сделал пять фильмов, из коих в наш прокат просочился один, наименее удавшийся. «Встреча в Атлантике» (1980) — невыразимо элегантный по режиссуре, по изображению, автоповтор «Поезда» («Загадочного пассажира»). Только в позднем фильме анахроническое транспортное средство — железнодорожный вагон — в качестве замкнутого места действия заменено еще более анахроническим, но и несравненно более роскошным — белоснежным океанским лайнером. Без Цибульского, без Винницкой, без таинственной, тревожно пульсирующей атмосферы происходящего, завоевавшей без остатка внимание зрителей «Поезда», «Встреча в Атлантике» оказалась бледной, хотя и цветной тенью старой черно-белой ленты. Однако ее купили, пусть нехотя, мало, но показывали.

А «Смерть президента» (1977), второго победителя Западноберлинского фестиваля 1978 года, для проката не приобрели. Между тем это один из самых серьезных опытов постижения современным кинематографом истории XX века. Фабула фильма сплетена из сложнейших ситуаций политической жизни Польши первых лет ее новой независимости. Многие из введенных в нее реальных событий замалчивались на протяжении нескольких десятков лет и к концу 70-х годов для массового национального сознания превратились в те самые «белые пятна», стиранием которых общество активно занялось во второй половине 80-х годов. Канва документальной драмы напряжена нравственными альтернативами. В «Смерти президента», как и в более поздней «Аустерии» (по повести Юлиана Стрыйковского, 1982), Кавалерович сосредоточен на проблематике суверенной личности, отстаивая пространство независимости отдельного человека даже и в тех особых положениях, когда он, человек, интегрирован в общность, строго организованную едиными законами уклада, морали, поведенческой модели. Так было в «Матери Иоанне от ангелов» и «Фараоне», так это развернуто в «Смерти президента» и «Аустерии». Заглавные персонажи «Фараона» и «Смерти президента», обремененные государственной властью, то есть представительской, коллективной задачей, до конца отстаивают «свою территорию» и платят за эту «оборону» по высшей цене — жизнью.

Равновесие капризного, тревожного, полуэкзотического мира «Аустерии» призван восстановить старый корчмарь Таг. Действие фильма развертывается в день накануне первой мировой войны. Напуганная казачьими погромами, группа евреев-хасидов[4] бежит с востока на запад, не ведая, что с запада на восток уже катит болотная волна кайзеровского войска. Завтра, сцепившись в смертной схватке, армии-гиганты сметут с лица земли беженцев, их обычаи, их культуру, возможно, даже память об их существовании. Кавалерович вышел наперерез этому забвению. Он проделал работу, напоминающую археологические раскопки или художественную реконструкцию. Использовав фрагменты спектакля «Гадибук», поставленного Вахтанговым для труппы «Габима» в 1921 году, режиссер создал образ «непрерывной души» народа. Обряды, песнопения, ритуалы, отправляемые в реальности в течение календарного года, в фильме развертываются на перегоне всего одних суток. В этом странном и сложном переплетении разных по художественной природе тем, мотивов, пластических знаков, в кодах еврейской мартирологии и иудаистской сакральности, повинуясь обычаю и вырастая из него, исповедуя канон и не вписываясь в него, существует Таг замечательного артиста Франтишека Печки, праведник и грешник, катастрофист и жизнелюб, символ и живой человек.

При всей уникальности художественного начинания, каким является «Аустерия», при захватывающей дух свободе владения кинематографической материей, при всем благородстве нравственного послания создателей картины здесь нет того высокого — окончательного — драматического противостояния, какое вздымало духовную энергию «Матери Иоанны от ангелов», «Фараона» или «Смерти президента» и основание для которого давал превосходный текст Стрыйковского. Значение фильма в другом. Подобно тому как Г. Шлиман некогда откопал античную Трою, Кавалерович реконструировал бытовую и обрядовую культуру галицийских хасидов и тем самым оказался у истоков пробудившегося в польском обществе интереса к прошлому прерванной традиции. Недавним подтверждением этой тенденции стала постановка

---

[4] Хасиды — секта в иудаистской религии.

Вайдой в краковском Старом театре уже упоминавшейся пьесы Ан-ского «Дибук» (под таким названием «Гадибук» играется на польских сценах).

Опять — сладки гусли за горами. Вижу, как морщится читатель, утомленный нескончаемыми рассказами о картинах, которые ему не увидеть.

«Вы деятели культуры, особенно в Москве, имеете больше возможностей, чем мы, простые люди, повлиять на прокат. (Здесь общее зрительское заблуждение: все путают показывающую организацию — прокат — с закупочной — «Совэкспортфильмом».— *И. Р.*) Так почему же вы ничего не сделаете для того, чтобы мы смотрели нужные фильмы? Может быть, потому, что вам легче рассказывать о том, чего мы не знаем, а потому не можем вам возразить, с вами не согласиться?» (Рига, апрель 1988 года).

Возможности влияния критиков и киноведов на закупочную политику — тема особого разговора. Где и когда получается, влияем. Но, к сожалению, есть лица и организации, которые влияют результативнее.

В декабре 1983 года в редакцию, готовившую к изданию Энциклопедический кинословарь, пришел пакет из советского посольства в Варшаве, а в нем ответ на запрос редакции, могут ли присутствовать в книге кинематографисты, которым следует там присутствовать в силу значимости их вклада в национальное и мировое киноискусство. (Таков был порядок: все материалы по кино социалистических стран апробировались в отделах культуры наших посольств.) Статьи об этих людях были написаны, прошли редакционную обработку и утверждение редколлегии, где что ни член, то должность, кресло, пост. Меня, автора «польского блока» (первоначально более семидесяти статей), познакомили с документом, состоявшим из двух частей. Один — реестр имен, о которых можно писать. Второй — листок, на котором значилось, что статьи о Занусси, Кавалеровиче, Вайде могут быть включены в книгу, если редакция находит это необходимым, но при этом следует обязательно оговорить, что 1) Ежи Кавалерович в последних своих фильмах допускает сцены и эпизоды, которые способны возбудить в зрителях антирусские, антисоветские настроения; 2) Кшиштоф Занусси слишком часто работает на Западе, к тому же в его творчестве сказывается религиозное мировоззрение; 3) Анджей Вайда принимал активное участие в событиях 1980—1981 годов и допускал в своих картинах (например, в «Человеке из мрамора» и «Человеке из железа») антисоциалистические выпады.

Что же касается реестра желательных имен (словника — на языке издателей энциклопедической и справочной литературы), то он был обширен, содержал больше шестидесяти фамилий, но при внимательном рассмотрении оказалось, что на две трети это... не те имена. Потому, например, что многие обозначенные в посольской рекомендации не имеют существенных кинематографических заслуг, а некоторые вообще преимущественно работают не в кино,

«Ва-банк», режиссер Юлиуш Махульский

а в театре, на эстраде и телевидении. Те же, без кого польское кино попросту немыслимо, оказались изъятыми. Одно объяснение лежало на поверхности: по-видимому, «изъятые» были активны в период «Солидарности» и после введения военного положения в декабре 1981 года.

Информация о Польше и из Польши тогда максимально ограничивалась: в киосках продавали только «Трибуна люду», прочая пресса изымалась у подписчиков и засекречивалась в библиотечных «спецхранах»[5], переписка со страной пресекалась, телефоны там молчали. Но слухи доходили.

---

[5] Читательский доступ к польским изданиям открыт у нас лишь с весны 1988 года.

Говорили, например, что Даниэль Ольбрыхский после 13 декабря занимался сбором пожертвований в пользу интернированных, что многие ведущие актеры отказываются играть на телевидении, потому что средства массовой информации находятся под особым контролем армии и служб госбезопасности. С другой стороны, по слухам же, выходило, что режиссер Казимеж Куц — единственный из кинематографистов — интернирован (позже слухи подтвердились), а в рекомендательном списке он значился. Но был отвергнут явно неповинный в грехе связи с «Солидарностью» Антони Богдзевич, героический хроникер Варшавского восстания, один из строителей нового кино Польши. Даже при скудной нашей информированности мы знали точно: режиссер Богдзевич умер за десять лет до августовских событий на гданьской верфи. Из публикации справочной, объективной, основанной на реальных достижениях национальных кинематографий и творческих заслугах отдельных их деятелей, будущая киноэнциклопедия грозила превратиться в кондуит политического прилежания, а ее генеральская редколлегия — в нечто вроде и по сей день имеющих место первых отделов. Не меньше года велась борьба только за то, чтобы в книге сохранить статьи и упоминания о Тарковском, Михалкове-Кончаловском, Иоселиани, Параджанове. Истинное сражение развернули сотрудники редакции, отстаивая корифеев чешского и словацкого кино. Отстояли лишь Формана и — по законам нашего абсурда — как раз благодаря тому, за что выбрасывали из книги Тарковского, Иоселиани, Кончаловского и выбросили Полянского, Сколимовского, Александра Форда: Форман в Энциклопедическом кинословаре красуется как американский режиссер. Его новаторских, сделанных на родине картин «Черный Петр», «Любовные похождения блондинки», «Горит, моя барышня» мы не знаем и знать не хотим. Получается так. Вот и ответ многим отечественным и зарубежным рецензентам долгожданного тома. Вот и объяснение в ответ на их недоумение: как же так, почему Москва, заслуженно увенчавшая «Кинолюбителя» Кшиштофа Кесьлёвского высшей наградой своего фестиваля, не удостоила этого выдающегося кинематографиста и пятью строками справочной заметки? Вот и объяснение, почему в «Кинословаре» отсутствуют практически два поколения польской режиссуры, почему не фигурирует ни один оператор, документалист, мультипликатор моложе шестидесяти лет, почему люди, интересующиеся кино, не найдут там информации ни об одном крупном исполнителе, большинство из которых охотно приглашают сниматься европейские и американские режиссеры.

И все же не ради комментария к ущербному польскому разделу «Кинословаря» введен сюда этот длинный попутный сюжет. В конце концов, дело и непоправимое, и прошлое. Но прошлое оно только в том, что касается книги. Рассказанное здесь может несколько приоткрыть кулисы закупки изобразительного искусства, гастролей театральных и музыкальных коллективов, публикации переводов литературных произведений. Конечно, в последние годы многое в этой области меняется, кое-что уже изменилось. Любители театра имели возможность познакомиться со спектаклями Юзефа Шайны и Хенрика Томашевского, которых мир смотрит уже почти четверть века; на суд советских зрителей было представлено яркое творчество скульптора и живописца Владислава Хасёра. Но надежды кинолюбов продолжают оставаться надеждами. В Варшаве все еще звучат рекомендации воздерживаться от покупки сколько-нибудь содержательных, не говорю уже — спорных лент, а выезжающие в Польшу закупочные комиссии почему-то упорно не противопоставляют этим тихим (теперь уже только устным) рекомендациям собственного мнения. Так что на наших экранах не предвидится ни «Смерти президента», ни «Аустерии» Кавалеровича, ни многого другого из фильмов 1975—1988 годов.

Несколько лет назад много говорилось и писалось о фильме «Женщина из провинции» (1984) режиссера и сценариста Анджея Бараньского. Картина получила немало наград на национальных смотрах, о ней писала зарубежная критика, в частности, она понравилась американским рецензентам. У нас ее не было и не будет: тут уже прокат встал горой против пренебрежения ко всякого рода кинематографическим эффектам. «Женщина из провинции» и в самом деле совсем простой фильм

о простых людях и очень простых вещах.

Обычная женщина, долгая обычная жизнь в обычном то ли городке, то ли местечке. Груз эстетического и философского задания вместе с постановщиком приняла на себя серьезная актриса Эва Далковская. Не то чтобы ее Андзя жила от утра до вечера, со дня на день, кротко отбывая свой земной срок. На нее рушатся несчастья (в день свадьбы гибнет ее жених), она узнает коварство, злобу, узнает и тепло человеческого внимания. Картина Бараньского излучает

ровный, пусть и неяркий свет. Здесь, как у позднего Толстого, показывают скудную, заурядную, даже убогую материю жизни и видят человека, который, не рассуждая, не сетуя и не требуя иного, существует с постоянным чувством благодарности к жизни, испытывая какое-то робкое восхищение ею. При этом героиня Далковской вовсе не блаженная, не чудачка. Она вполне от мира сего и любит его, этот наш грешный, мучительный мир, скорее всего от ощущения (пусть только ощущения, а не сознания) его не до конца расшатанных основ, лада и бесконечной протяженности сущего. Чья это любовь? Чье ощущение? Автора? Персонажа?

Секрет простого фильма Бараньского, думаю, в том, что, неизменно оставаясь объективным, «не высовываясь из-за камеры», как любит выражаться Эдвард Клосиньский, знаменитый оператор Занусси и Вайды, режиссер пребывает в полном душевном согласии со своей героиней, как если бы та была не вымыслом, а реальным человеком. В этом смысле «Женщина из провинции»— родня тумаевской «Поездки к сыну». Своей предметностью, чувством равной самоценности рокового события и житейского пустяка, она близка венгерской киносоциографии — фильмам Дярмати, Бессермени, Тарра. Нужна же она Польше, и как раз сейчас, когда жизнь сделала крутой поворот, когда казавшиеся надежными прежние опоры пошатнулись и надо набраться особого доверия к жизни, чтобы узреть в ней другие, вечные, не определяемые климатом, географической широтой и социальными параметрами. В эпоху всплесков и обрывов Бараньский утверждает антиромантическую, но отнюдь не позитивистскую модель жизни без кульминаций, где все равно важно и одинаково ценно. Ровность его тона — не огрехи мастерства. Это вызов. Другое дело, что охотников принять его что-то не видно.

Впрочем, и в польском кино у «Женщины из провинции» есть предшественники. Темпераментный, увлекающийся, справедливый и несправедливый одновременно, документалист и выдумщик, насмешник и поэт

Казимеж Куц

восхищен приверженностью к традициям труда и быта своих избранных героев — силезских шахтеров. Нам показали одну из трех его картин о Силезии — сочную, как августовское яблоко, «Жемчужину в короне» (1971), обсыпанную уймой наград многих фестивалей и плебисцитов, но мы не знаем не менее знаменитой первой части трилогии — плебейской баллады о независимости «Соль черной земли» (1969) и ленты, трилогию замыкающей,— «Бусины одних четок» (1979). Мы не видели и многих других работ этого высокочтимого кинематографиста, а студент Московского института инженеров-физиков шлет лектору записку: «Что делает Куц?» Вот и поймите, что ему Гекуба?..

Вообще вокруг Куца, в связи с Куцем происходит нечто по-булгаковски странное, если не сказать фантастическое. Уже упоминалось о том, что его, упрятанного в тюрьму, из Варшавы рекомендовали обязательно осветить в «Кинословаре»,

«Аустерия», режиссер Ежи Кавалерович

что и было проделано нами с удовольствием, ибо вот уж кто заслужил, так заслужил. Но в то время, когда в нашем посольстве сочинялась бумага в издательство «Советская энциклопедия», режиссер уже был на свободе и принимался за работу над новым фильмом (это была картина «На страже своей стоять буду»). А вот 13 декабря 1981 года выглядело для Куца так, как будто его сценарий и впрямь сочинил автор «Дьяволиады» и «Мастера и Маргариты»: под утро военные власти задержали его, а вечером, отменив всю заранее объявленную программу, те же власти показали по первой программе телевидения «Жемчужину в короне». Но это еще не все.

Почти тогда же, когда официальная инстанция разрешила в официальном издании статью о режиссере, другая инстанция, менее официальная, но тоже влиятельная, изо всех сил отказывалась от книги о нем, основательной и оригинальной, выполненной по договору, заключенному той просто влиятельной инстанцией с автором. И отказалась. Монография о Казимеже Куце, написанная Мироном Черненко, пропутешествовав по нескольким редакторским и начальственным столам издательства «Искусство», благополучно почила в ящике авторского письменного стола. В результате

«Год спокойного солнца», режиссер Кшиштоф Занусси

юноша из МИФИ так и не узнает, как сложилась драматическая жизнь польского режиссера Казимежа Куца, на какой почве выросло его самобытное искусство, каково его воздействие на национальное кинотворчество. А вот юноша, к примеру, из варшавского Политехнического института с интересом все это прочтет у М. Черненко, потому что польские издатели не упустили свой шанс, забрали себе бесхозную книгу, перевели и благополучно издали. Так-то. Блестящий критик, эссеист, ученый, недавно скончавшийся Александр Яцкевич часто вопрошал: «Скажите мне, пожалуйста, почему мы так упорно специализируемся в забивании голов в свои ворота?» И в самом деле: зачем в свои-то?

«Бусины одних четок»— семейный портрет шахтерской семьи. Ее глава — вышедший на пенсию горняк, сильный укорененностью в «черной земле», вместе со своей достойной подругой ведет дом, пробует поддержать иссыхающее чувство рода у разлетевшихся из гнезда детей, грустит, наблюдая отсутствие у них гордости за свою лучшую в мире профессию: ведь четки лишь тогда четки, а не пустое украшение, когда на месте все строго положенные бусины. (В шахтерских семьях, как и в семьях моряков, ввиду опасности промысла надежда на высшее заступничество особенно велика. Тут четки в доме так же непременны, как шахтерский фонарь или — уже в наше время — защитная каска.) Если в «Соли черной земли» или «Жемчужине в короне» акцентирован цвет, живой и звучный, а изображение лирически и немного лукаво подделано под «воскресную живопись» силезских самоучек, то в «Бусинах...» Куц ограничил себя прямым, почти документальным образом. Впрочем, почему «почти»? Это и есть документальный подход к реальности, тем более что ядром произведения является не рожденный вымыслом персонаж, а сама живая натура. Сказать, что два силезских шахтера-пенсионера Марта Страшна и Августин Халотта в качестве непрофессиональных актеров исполняют главные роли и что благодаря им достигнут эффект замечательного жизнеподобия, значит сказать непростительно мало. Реальные люди, талантливо выбранные режиссером из многих им встреченных, напитали будничную, в сущности, историю о выселении стариков из дома, где прошла их жизнь и жизнь их предков, и предков их предков, могучим соком неиссякающего, каждый раз нового и неповторимого бытия. И неподдельное восхищение перед неисчерпаемостью его превращений разламывает печальный финал фабулы. Переселенный из отчего дома в роскошные, сооруженные для высокого начальства апартаменты, старик чахнет, тоскует, не может найти себе места и умирает. «Любовь к родному пепелищу» для Куца, как и для нашего великого поэта, «животворящая святыня». По Куцу, это привязанность к единственному на земле месту, где ветвятся твои корни и где ты по-настоящему силен и бессмертен.

Тем неожиданнее поворот, определивший настроение и тон куцевских картин 80-х годов. Угрозы, преследования, тайны, плотное присутствие реальной или воображаемой опасности наполняют картину о силезском подполье во время второй мировой войны, названную строкой из Евангелия «На страже своей стоять буду» (1983). Лента «Вот придут братья» (1986) сгущает все это в пароксизм страха, ни на мгновение не оставляющего одинокую молодую женщину, героиню фильма, то ли совершившую в прошлом предательство, то ли кем-то коварно оговоренную. Кем? Почему? Из

полуторачасовой картины этого не понять. Режиссер не «обрабатывает» события, не раскрывает их, не мотивирует. Он воспроизводит состояние персонажа, его растянутую на целый фильм драматическую кульминацию — неодолимый, парализующий ужас перед таинственной и враждебной жизнью. Известная актриса Ядвига Янковская-Чесляк играет это на пределе мыслимых актерских возможностей. Напуганная действительностью, ее героиня видит мир смещенным в пропорциях, а то и в распавшихся формах. Сценограф Анджей Плоцкий и постоянный оператор Куца Веслав Здорт стилизовали изображение в духе неоэкспрессионизма. Законная, как, впрочем, любая другая, тема человека, отторгнутого жизнью за преступление, против нее совершенное. Но то ли по времени она оказалась ненужной и даже, можно сказать, досужей, то ли искусству режиссера осталась чуждой. Силы любви, полета фантазии, свободы экранной речи, какие пробуждала в художнике народная жизнь, в последних его работах нет. Не оттого ли Казимеж Куц прервал свою кинодеятельность, целиком сосредоточившись на работе в театре и на телевидении?

Странное дело, но и в таком ровном, выверенном, чуть остраненном строго последовательном творчестве, которое вот уже больше двадцати лет осуществляет **Кшиштоф Занусси,** заметны вспышки экзистенциального отчаяния. Это тоже удивительно. Как Куц твердо стоял на земле, перелагая в щедрые, неповторимые по красоте образы мир и чувства своих шахтеров и шахтерок, так и Занусси с молодых лет твердо знал, что перекроенная по горизонтали и вертикали границами, барьерами, разного рода табу, проблемами, трудностями и прочая, и прочая жизнь тем не менее имеет свой строгий смысл и свой внутренний закон. «Познай, где свет,— поймешь, где тьма». Человек перед императивом познания, перед потребностью соотнесения себя, своего земного пути с этим тайным законом — так уже в первом большом фильме «Структура кристалла» (1969) Занусси определил свою тему, своего героя. Если к этому добавить, что в отличие от знаменитых кинематографистов-соотечественников он предпочел речь тихую, чуть замедленную, свободную от поэтических уподоблений, метафор, символов, без ссылок на национальные подвиги и национальные страдания в прошлом и настоящем, но ясную, предметную, сугубо конкретную, тогда нетрудно понять, почему с первых своих шагов в кинематографе он привлек к себе внимание.

Позволю себе одно короткое воспоминание. Середина 70-х годов. Небольшая делегация Союза кинематографистов СССР гостит в Варшаве по случаю Дней советского кино в Польше. Сижу за завтраком в кафе гостиницы «Европейская». Мой собеседник — как раз режиссер Куц — представляет мне невысокого, очень живого человека средних лет. Тот неразборчиво называет себя и с места в карьер задает мне вопрос, как я отношусь к Занусси. В ту пору уже существовала «Иллюминация», картина, которую я и по сей день считаю пиком режиссерского пути Занусси. Я знала и ценила и «Структуру кристалла», и «Семейную жизнь», и «Квартальный отчет», так что на прямой вопрос прямо и ответила: «Хорошо». И тут же поняла, что мой ответ собеседника не устроил. Но он не стал расспрашивать, на чем основано мое «заблуждение», а совершенно неожиданно принялся сам мне его растолковывать. «Видите ли, шановна пани,— говорил человек с неразборчивой фамилией,— тут мы сильно ошиблись. Мы помогали, мы предоставляли возможности, мы многое делали, чтобы вырастить Занусси вместо... — он запнулся, подыскивая более точное слово,— нет, не вместо, а в противовес Вайде. Но Вайда есть Вайда». В его вздохе слышалось двойное огорчение: и Занусси — не Вайда, и Вайда — это Вайда. Изумлению моему не было конца. Человек вскоре покинул наш столик: «Прошу меня простить. Я встречаюсь с товарищем Озеровым». Я вопросительно посмотрела на Куца. Последовала короткая пантомима. Улыбаясь, он посмотрел на потолок, потом, согнав улыбку, на одно плечо, на другое. Обнаружив на моем лице признаки совершеннейшей тупости, Куц объяснил: «Кто это, я в точности не знаю. Мы его зовем своим кинематографическим ангелочком-хранителем. Сейчас ваши делают Варшавское восстание на Мокотове[6]. Их многие консультируют». (Последнее относилось к съемкам «Солдат Победы».)

Ничуть не преувеличиваю значения этой информации, тем более, что ее источник остался полуопознанным. Однако же тут замечательна и самонадеянность управленцев создать лидера на свой вкус и размер, и проблема влияния привилегированной ситуации на героя нашей беседы, ибо Занусси относится к недлинному ряду тех художников XX века, кто убежден, что временные

---

[6] Один из районов в центре польской столицы.

обстоятельства, благоприятные или неблагоприятные околичности не могут подмять под себя поиск и цели человеческого существования. Потому что она, эта цель, лежит в иной плоскости, нежели обстоятельства и околичности. Все это подтвердила первая в нашей стране ретроспектива польского режиссера, проходившая в октябре 1988 года в Киеве, Одессе, Львове и Москве.

Занусси рано начал делить свое рабочее время между съемками в стране и за рубежом. Уже в 1971 году, едва показав две первые полнометражные картины, он получает постановку в ФРГ, где снимает фильм «Роль». Из двадцати пяти работ, значащихся сегодня в фильмографии Занусси (он снял также несколько короткометражных игровых и документальных лент), половина сделана им на Западе. (Подумать только: лишь три картины Занусси были показаны советскому зрителю за двадцать с лишним лет работы режиссера в кино да недавно общественный экспертный совет при «Совэкспортфильме» принял решение о о приобретении еще одной — «Защитные цвета».)

Подобно тем литераторам, что пишут на двух или нескольких языках, зрелый Занусси кинематографически как бы двуязычен, если, конечно, под языком кино не понимать один только текст, звучащий с экрана. Речь идет о большем — о способе общения со зрителем. «В столкновении с другим зрителем я проверяю свой опыт, многое узнаю о себе самом. Сегодня я лучше понимаю свою польскость, чем раньше, знаю, чем отличается национальное самосознание от национальной же самомистификации»,— говорил он в одном из интервью. Можно сказать определенно: сегодня есть польский Занусси, постановщик «Константы», «Контракта», «Года спокойного солнца», и Занусси европейский, создатель «Императива», «Парадигмы», «Синей бороды». Работа в чужой стране из абстрактной возможности в наши дни превращается в практическую вероятность для многих советских кинематографистов, а для некоторых в прямую реальность. В этом смысле творческий и жизненный опыт Занусси, сумевшего остаться собой, мог бы пригодиться многим.

Разумеется, в самой индивидуальности режиссера существуют предрасположения к такому интернационализму. На фоне польского кино, традиционно тяготеющего к темам и проблемам исторических узлов, социальных обусловленностей и политической детерминированности, универсальный по составу и формам мир фильмов Кшиштофа Занусси и раньше, и сегодня воспринимается особняком. Уже была речь о том, что лексика Занусси — это лексика прямой, как бы документальной образности. Преимущественный тип сюжета у него, как правило,— это сюжет без фабульных экстравагантностей. Привычная среда — современная, но без педалированных календарных характеристик. Излюбленный герой — человек сугубо нынешних занятий, сосредоточенный, однако, на дилеммах столько же нынешних, сколько и вчерашних, и завтрашних. Одни из его персонажей приходят на экран носителями некоего духовного абсолюта — в «Структуре кристалла», в «Константе», в фильме о папе Иоанне Павле II «Из далекого края». Другие, не испытывая сомнений в существовании абсолюта, пробиваются к нему через тернии искушений и внутренней ограниченности.

Что такое абсолют Занусси? Бог? Полнота человеческой реализации? Нравственное существование среди других? А может быть, все это вместе и еще что-то, с трудом поддающееся вербализации? В любом случае это величина постоянная, неподвластная превращениям, не зависящая от политической погоды, профессиональной среды, климата и времени года. Это — константа, императив, структура кристалла.

Что же касается «Занусси-вместо-Вайды», не могу устоять перед соблазном привести слова, произнесенные Занусси в июне 1988 года в Варшаве на встрече с Генеральным секретарем ЦК КПСС: «Польское кино — часть нашего общества, выразитель его устремлений. Этой своей органической включенностью в жизнь страны, доверию к нам со стороны народа мы во многом обязаны нашему выдающемуся соотечественнику, чье имя

Анджей Вайда».

Окончание в следующем номере

Анджей Вайда

Кино — мое призвание

«...Книжка о том, что я думаю, что хочу сделать, чего не сделал. Момент откровенности... Мои наблюдения, путешествия, встречи с людьми... Мои семейные фотографии. Чтобы читалось... Кино, театр, телевидение, поездки, надежда. Это может получиться даже оптимистическая книга. Самым главным была бы мера откровенности...»

Так двадцать лет назад в разговоре с журналистом Станиславом Яницким Анджей Вайда делился намерением написать книгу. Намерение осуществилось значительно позже — в 1986 году, в год шестидесятилетия автора. Написанная по-польски, книга Вайды впервые появилась на французском языке в издательстве «Сток». В Париже ее эффектно оформили, броско назвали «Кино «Желание»: здесь без труда угадывается переделанное название знаменитой пьесы Теннесси Уильямса. По-польски книга почти полностью напечатана в варшавском журнале «Диалог», и ей вернули авторское название «Кино — мое призвание». Главы из книги Анджея Вайды с небольшими сокращениями печатаются по польскому изданию.

Жизнь изобретательна

Как-то раз, давным-давно, я осматривал квартал новостроек. Дома угнетали меня своим однообразием. Позже я часто встречал подобные сооружения и всегда чувствовал, что в таких местах способны зародиться глубокие человеческие драмы. Увы, тогда я так и не сумел придумать ни одного сюжета, с помощью которого можно было бы какую-нибудь из этих драм представить на экране. Только несколько лет спустя я увидел схожий район в Москве и услышал примечательную историю. Это был реальный случай. Во время киносъемок, проходивших на улице, один актер познакомился с девушкой; они понравились друг другу и вскоре снова встретились. Однажды вечером он оказался у нее дома, и они вместе провели ночь. Как он сам рассказывал, это событие его глубоко взволновало. Проснувшись рано утром, когда девушка еще спала, он вышел за покупками в ближайший магазин. Возвращался счастливый. Но заблудился в путанице одинаковых зданий и, несмотря на отчаянные поиски, так уже никогда и не нашел ту дверь, за которой надеялся начать новую жизнь.

Как только я услышал этот рассказ, кошмарный район перестал быть просто интересовавшей меня фактурой: из фактуры вырос фильм. Ведь что выражает сам по себе вид одинаковых домов, окон, дверей? Только то, что существует вот такая пугающая нас реальность. Но взволновать по-настоящему может лишь драма человека, ставшего жертвой этой архитектуры.

Другой пример. Власти любой страны имеют много апробированных каналов, информирующих о настроениях и мыслях, царящих в обществе. Но в нашей системе они, как правило, функционируют плохо. Никто не торопится сообщить руководству то, о чем оно само не хотело бы услышать. Поэтому информация о назревшей в нашей стране в августе 1980 года всеобщей забастовке поступила из кабинета главного энергодиспетчера: когда с каждым часом потребление электроэнергии начало резко падать, стало ясно, что заводы остановились, а это значит, что происходит нечто, способное обернуться непредвиденными последствиями.

Сколько слов, сколько кадров потребова-

Текст печатается по изданию: *Wajda Andrzej.* Kino moje przednaznaczenie. «Dialog», 1987, N 1—4.

лось бы, чтобы проиллюстрировать факт надвигающейся забастовки?! Сцена же, которая столь неожиданным образом возвещает о ее приближении, намечает самую суть проблемы, в драматически сжатой форме дает и социологический срез ситуации и подчеркивает ее стихийность.

К сожалению, во время работы над фильмом «Человек из железа» я не знал о ситуации, сложившейся в кабинете энергодиспетчера. Отсюда слишком длинная экспозиция: несколько сцен вместо одной-единственной, в которой наш герой-журналист, занятый сбором материалов к очерку о работе главного энергодиспетчера, оказался бы свидетелем (вместе с нами) надвигающейся катастрофы. Это именно он (опять же вместе с нами) узнавал бы правду о том, что происходит в стране,— а это в свою очередь стало бы исходной точкой для всей дальнейшей фабулы фильма.

Накапливание в памяти подобных историй необходимо для режиссера. Именно в них общее преображается в личностное, абстракция обретает конкретность, идея облекается в плоть и становится человеческой драмой.

А вот другой пример. Французская революция, последние дни террора, однако парижская улица не остается пассивной. При виде повозки палача, проезжающей под окнами и увозящей на казнь сурового Робеспьера, женщины, стоящие на балконах, срывают корсеты, обнажая грудь. Этим спонтанным жестом протеста они создают новую моду, которая отражает надвигающуюся эпоху свободы нравов.

Если вам известны подобные сцены и вы сумеете найти им место в своем сценарии, они скажут зрителю гораздо больше, чем самые вдумчивые словесные рассуждения. Порой напряженность, царящая в обществе, находит разрядку в таких жестах, которые — поверьте мне — сценаристу придумать трудно.

Фильм «Канал» (1957) — это правдивый рассказ участника уличных боев в Варшаве летом 1944 года. Как же мы были удивлены, когда во время фестиваля в Канне один голливудский сценарист похвалил Ставиньского за его необыкновенное кинематографическое воображение! Ему даже в голову не

Анджей Вайда

пришло, что путь через канализационные туннели был всего-навсего естественным способом сообщения в то время, когда улицы находились под беспрестанным обстрелом.

А теперь для разнообразия чуть отвлекусь в сторону. У меня есть собака. Несколько лет назад я оказался в очень трудном положении. Новый шеф кинематографии решил со мной расправиться, считая, что я являюсь главным препятствием на пути реализации его планов (что в какой-то степени было правдой). В это самое время моя собака тяжело заболела, и пришлось вызвать ветеринара. Он внимательно осмотрел животное, взглянул на меня и сказал: «Если вы не успокоитесь, не возьмете себя в руки, собака умрет». Я тогда испугался вдвойне: и за собаку, и за себя. Ведь до того момента я был уверен, что это шеф нервничает из-за моей непримиримой позиции, а я-то как раз хладнокровен и собой владею полностью.

Вот теперь и представьте себе такую сцену. Герой смотрит на свою собаку, которая про-

никла в его тайну. И постепенно начинает замечать все свои собственные недомогания: дрожь в руках, сильные боли в двенадцатиперстной кишке или в желудке, внезапные головокружения. Разговор с собакой может стать подлинным триумфом автора диалогов, а роль собаки — войти в историю кино.

Случай из жизни, использованный в нужном месте соответствующего фильма, дает сжатый образ ситуации, которую нам долго пришлось бы выстраивать с помощью длинного ряда скучных описательных сцен.

Именно такие сценарные упражнения дадут возможность легко понять, что́ в готовом фильме есть результат работы сценариста, а что́ идет от интерпретации, предложенной актерами. А именно здесь возникает больше всего недоразумений.

Помните: зрителя хоть и трогает игра актеров, но волнует-то все-таки судьба Антигоны, написанная Софоклом.

Ловушка сценария

Я считаю, что наиболее опасным является сценарий-импрессия, описывающий некий фильм, который сценарист «видит» глазами своей собственной души. Это, как правило, замкнутое в себе произведение, которое мог бы экранизировать практически только сам сценарист, ибо оно соткано из паутины его чувств. В таких случаях я, режиссер, не в силах преодолеть ощущения, что автор требует от меня чего-то невозможного. К сожалению, именно так выглядит большинство сценариев, написанных непрофессионалами.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Я не подговариваю режиссеров отказываться от трудных и непривычных сценариев. Я только предостерегаю их от вещей герметичных, выстроенных из впечатлений, а не из человеческих характеров, не из действия, которое смогло бы оживить эти характеры, развить их, сделать достоверными.

Фильм «из газеты». Судебная заметка, репортаж об исправительной колонии. Кто-то покончил с собой. Почему? Как это интересно! Уже в самих вопросах содержится действие, кино. Да, но... Будьте осторожны с материалами такого рода. Помните, из репортажа вы почерпнете действие, но наполнить его смыслом, то есть заявить тему вашего фильма, должны только вы сами. До сих пор единственным литературным шедевром, созданным из газетной заметки, является «Мадам Бовари». Перечитайте этот роман, и вы убедитесь, что к нескольким десяткам слов из газеты Флоберу пришлось добавить очень многое. За ничего не значащей заметкой встала тема нравственного освобождения женщины.

Многие начинающие сценаристы считают, что подробное, детальное описание игры актеров убережет их от произвола режиссера. Нет ничего более иллюзорного! В «Антигоне» Софоклу не требуется давать никаких ремарок, поскольку весь характер Антигоны содержится в диалогах, а ее отношение к миру — в действии. Поэтому ни один режиссер — старый или молодой, дурак или гений — не может испортить эту трагедию. Актриса же — хорошая или плохая — не может полностью исказить смысл образа, который воссоздает.

Любое описание актерской игры основывается на наблюдениях за актерами, которых видел автор сценария. Но нет ничего более изменчивого и подверженного моде, чем актерские средства выразительности. Почитайте, как двигалась Элеонора Дузе, как играла Сара Бернар или русские актеры до Станиславского. Знакомясь с экзальтированной манерой тех времен, трудно вызвать в себе восхищение их искусством. Настоящий актер, произнося монолог, раскроет душу Макбета и не станет играть его как Генриха IV, а тем более Отелло, хотя у Шекспира нет никаких замечаний о том, как следует играть.

Еще в детстве, рассматривая репродукцию «Тайной вечери», я знал, что Леонардо да Винчи изобразил там таинственную руку с ножом, которая не принадлежит ни одной из фигур, сидящих за столом. Но только совсем недавно я внимательно прочитал соответствующий фрагмент Евангелия от Луки (22, 21): «И вот, рука предающего Меня со Мною за столом». Разве можно выразить это прекрасней, сильней и правдивей? Иисус еще не сказал, кому принадлежит эта рука. Она только «со Мною за столом». Какая наглядность, и как она проста и правдива! Думаю, что режиссеры, экранизирующие классиков мировой литературы, должны черпать вдохновение в этой истории и читать своих авторов именно так, как Леонардо слова Евангелия, и тогда, быть может, они смогут достаточно глубоко проникнуть в источник, который их питает.

Искусство диалога

Во времена моей молодости к диалогам в кино относились как к неизбежному злу. Там, где содержание невозможно было передать

с помощью изображения, пользовались словесной информацией. Я помню, как нам годами по любому поводу говорили, что в польских фильмах плохие диалоги — и это была правда; что польские актеры не умеют их произносить — и это тоже была правда. Сегодня ситуация изменилась: польское кино свободно пользуется диалогом. Байон, Кесьлёвский, Занусси, Марчевский и прежде всего Холланд пишут диалоги к своим фильмам.

Благодаря этому предубеждение нашей зрительской аудитории по отношению к польской речи, звучащей с экрана, было преодолено. А ведь его породило именно то обстоятельство, что польский язык практически отсутствовал на наших экранах. Кино нашей молодости говорило «по-американски», поитальянски или по-французски. Мы с удивлением слушали первые фильмы Бергмана, который, вопреки общепринятым правилам, вторгался в царство кино с никому не известным языком. Трех, а позднее пяти или семи польских фильмов в год было недостаточно, чтобы убедить зрителей в том, что кино может говорить и по-польски. Я думаю, что проникновение польского языка в мировое кино является одним из важнейших событий культуры, произошедших после войны.

Для написания диалогов к фильму требуется писатель, а не просто ловкий диалогист. Таких писателей мало. Поэтому среди режиссеров распространилась порочная практика. Чаще всего если фильм представляет собой экранизацию литературного произведения, диалоги переписываются из романа. Но поскольку эти тексты предназначались для чтения, они не всегда хорошо звучат с экрана. Режиссеры их потом перерабатывают или же пишут заново совместно с актерами в надежде, что это позволит лучше подогнать их к исполнителям. Другие пробуют импровизировать диалог на съемочной площадке, давая актерам только общее направление и тему. Однако вместо естественного разговора, где каждый персонаж стремится к своей цели, мы получаем бесконечные повторы, превращающие диалог в статичное бормотанье, напоминающее пьяный лепет.

Правда, хорошие актеры могут сымпровизировать монолог, в котором на тему, заданную режиссером, им удается наложить свой собственный жизненный опыт. К примеру, так была сделана одна из сцен в «Березняке»— разговор героя Даниэля Ольбрыхского с дочкой. В рассказе Ярослава Ивашкевича было лишь описание ночного разговора с ребенком. К середине съемочного периода Ольбрыхский уже вжился в свою роль, чувствовал, в каком направлении развивается характер его героя. Это и позволило ему сымпровизировать монолог, тем более что ребенок не был посвящен в содержание сцены и поэтому не мог ответить ни на один из вопросов. Однако у меня нет никаких иллюзий относительно того, что даже самый способный и самый изобретательный актер смог бы составить, например, такой диалог:

Следователь. Сколько тебе лет?

Мальчик. Сто.

Следователь (*бьет его по лицу*). Сколько тебе лет?

Мальчик. Сто один.

Такой диалог вам не напишет ни один из ваших друзей-актеров, ни один из ассистентов. Нужно искать настоящего писателя, такого, каким был Ежи Анджеевский, автор «Пепла и алмаза».

В погоне за естественностью авторы превратили диалоги в шелест, что в лучшем случае может быть только еще одним звуковым слоем фильма. Нам стараются доказать, что другой вид диалогов себя уже изжил. К сожалению, эта «магматичность» большинства кинодиалогов — свидетельство скудости авторской мысли; в свою очередь режиссеры, лишенные хороших диалогов, которые бы выстраивали действие, вынуждены заполнять фильм разговорами, способными разве что воссоздать атмосферу фильма. В хорошем сценарии достаточно прочесть одни только диалоги, опуская все остальное (и именно такие опыты стоит ставить перед началом работы над фильмом), и для читающего содержание и действие должны стать ясными и понятными.

По сей день самые лучшие диалоги писали и пишут драматурги. Но, что любопытно, театральная драматургия подходит для кино еще в меньшей степени, чем диалоги, извлеченные из романа. Дело тут, как я думаю, в том, что сценическое произведение — даже написанное в натуралистической («киношной») манере — опирается на театральную условность. Между тем, что произносится со сцены, и действием пьесы существует очень тесная зависимость, которая позволяет разместить спектакль в одной или трех декорациях. И именно она-то полностью освобождает нас от необходимости показа того, что происходит за кулисами. Разве зрелище проходящего через сцену пехотного полка в финальной сцене «Трех сестер» Чехова смогло бы каким-либо образом усилить чувство скорби сестер по несвершившейся жизни? Такая «картинка» была бы, видимо, красивой, но ненужной. Театральным пьесам не требуется пространство, столь необходимое для фильма, поскольку их предельно

условные диалоги создают образ мира, который кино должно показать на экране.

Выбор актеров

Один тонкий знаток театра сказал мне недавно: «Работая с плохими актерами, вы совершаете сразу два греха: сами теряете время, да и хорошие актеры бездействуют в ожидании вас!»

В работе режиссера есть только два момента, которые требуют вдохновения, проблеска ясновидения. Первый — это момент принятия решения: о чем и какой я хочу сделать фильм. Второй — выбор актера. Разумеется, одного вдохновения недостаточно, если режиссер незнаком с актерским рынком. Посещая кино, театры, актерские школы, любительские коллективы, видя спектакли как высокого класса, так и скромные постановки, режиссер годами откладывает в памяти материал, который не найдет ни в одном агентстве. Запомните: следует смотреть буквально все! В то же время нужно внимательно наблюдать и за собственным окружением, видя в каждом человеке потенциального исполнителя роли.

В «Пепле и алмазе» хорошим противопоставлением чрезмерной порой подвижности и свободе Цибульского был Адам Павликовский — человек, наделенный множеством разнообразных талантов: музыкант, эссеист, критик, одним словом, вечный любитель. В моем первом фильме «Поколение» он играл на окарине. В «Канале» на несколько секунд появился в роли эсэсовца. А в «Пепле и алмазе» он сыграл большую, серьезную роль, положившую начало его актерской карьере. Ежи Радзивиловича — «человека из мрамора» — я увидел в дипломном спектакле Театральной школы в Варшаве, а Рышарда Броновича, сыгравшего необыкновенно выразительный эпизод в «Земле обетованной» (сцена в театре), я нашел в Кракове, в самодеятельном Театре железнодорожника, где он уже несколько лет играл и занимался режиссурой. Я долго думал об экранизации «Дантона» после постановки этой пьесы в театре. Но только увидев однажды вечером на сцене Жерара Депардье, понял: я видел живого Дантона! И в тот момент я уже знал, что должен — и могу — сделать этот фильм.

Подбор исполнителей должен начинаться заранее — когда режиссер определяет свою тему, когда приступает к написанию сценария.

Я глубоко убежден, что выбор актеров требует творческого вдохновения. Режиссер работает с изменчивым, неустойчивым и капризным материалом, потому что им являются люди — актеры. Если кто-то вчера прекрасно сыграл в новом фильме, вовсе не означает, что и завтра он будет так же хорош. Это могло быть случайностью, стечением обстоятельств, которое никогда уже больше не повторится. Но может быть и наоборот. Каким ослепительным был дебют Джеймса Дина, или Бельмондо в фильме Годара «На последнем дыхании», или Джульетты Мазины в «Дороге»! Кто знал этих актеров, кто за ними стоял? Только непоколебимая вера режиссеров, которые их выбрали, только их интуиция. А я уверен, что советники и ассистенты навязывали им известных и проверенных исполнителей.

Сам режиссер редко выступает на экране. Поэтому если он отождествляется с кем-либо из персонажей, то должен найти актера с родственным ему характером и темпераментом, кого-то, кто олицетворяет его физический идеал. Именно этим объясняется привязанность режиссеров к определенным актерам. Они вместе стареют, вместе меняются, в конце концов, они вместе сходят с экрана. Страшно подумать, сколько есть талантливых актеров, которые ждут своей роли, своего режиссера и той самой минуты его вдохновения...

Кинопробы

Кинопробы не только помогают выбрать актеров. Они дают ответы на многие вопросы, касающиеся будущего фильма. Как звучат с экрана написанные диалоги? Как будут смотреться костюмы? Как ведет себя съемочная группа, с которой предстоит работать?

Таким образом, кинопробы могут оказать решающее влияние на будущий фильм. И поэтому не нужно к ним относиться, как к рутинной обязанности, заниматься ими спустя рукава.

Я считаю, что нужно объединять операторские пробы с актерскими. Некоторые считают, что результаты актерских кинопроб должны быть «объективными» и стилистически «нейтральными». Это ошибка! Я хочу увидеть актеров на экране именно в том освещении и в тех костюмах, какие будут использованы в фильме. Сам я часто снимаю кинопробы за пределами студии. Пленэр способствует воспроизводству реальности — лицо актера не выделяется,

как в павильоне, из условной тени, а существует объективно — как небо, деревья или снег на месте съемок. Кинопробами завершается также этап, когда оператор, стараясь убедить режиссера в успехе их предприятия, словами «рисовал» перед ним будущий фильм. Тут уже становится совершенно ясно: сумеет ли оператор превратить разнообразный и случайный мир в монолитный образ на экране или нет. Актеры же, не ожидавшие, что им придется играть на натуре, забывают о своих излюбленных приемчиках и в столкновении с правдой окружения стараются отыскать менее избитые средства.

Не позволяйте актеру заучивать диалоги пробной сцены наизусть. Лучше всего, извинившись, свалить вину на ассистентов и вручить ему текст сцены в последний момент, уже перед камерой. Тогда вы сможете разобраться, действительно ли актер понимает содержание сцены и думает самостоятельно. Если да — он сумеет импровизировать.

Пусть камера помогает актеру, а не создает ему ненужные трудности. Лучше всего снимать длинными планами, не мешающими ему двигаться, предоставляющими полную свободу действий. Только длинный кадр позволит внимательно присмотреться к актеру во время просмотра. Кинопробы требуют терпения и готовности внимательно выслушать любое предложение. Если я вдруг замечаю возможность другой интерпретации роли, то говорю об этом актеру и повторяю съемку. Если же актер хочет показать свою версию сцены, то нужно пойти ему навстречу.

Кинопробы служат не только для отбора актеров. Они устанавливают определенные критерии и для них самих. Это убережет всех от многих недоразумений, которые, как правило, возникают в первую неделю съемок. Даниэль Ольбрыхский благодаря костюму, гриму и тому, что мы делали кинопробы на натуре, создал образ героя «Пейзажа после битвы» задолго до начала съемок фильма.

Не следует прогонять перед камерой слишком много актеров, а особенно актрис, в надежде, что в эту сеть попадет золотая рыбка. При виде подобного рынка актеры начинают скептически относится к делу, теряют уверенность в себе, начинают подражать другим, гаснут, смиряются. Нужно скорее постараться создать впечатление, что кинопробы должны лишь подтвердить уже сделанный ранее выбор.

Никогда не доверяйте делать кинопробы ассистентам, потому что на экране вы увидите только результат действий, свидетелем которых сами вы не были. Вам будет недоставать самого главного: своего личного ощущения неприязни или же одобрения. Это ощущение возникает только при непосредственном контакте кинорежиссера с актером.

Именно на кинопробах к «Человеку из мрамора» я впервые увидел Кристину Янду. Меня поразило то, как она курила сигарету, ожидая, когда установят камеру и освещение. Никогда до этого я не видел такой нервозности. Восхищенный, я обратил на это ее внимание и попросил повторить то же самое перед камерой. Она сделала это очень точно. Для меня было ясно, что это прекрасно осознающая свои действия актриса, а не легко возбудимая девушка, которая в такой ситуации спрашивает: «Скажите, пожалуйста, что вам понравилось?»

Ежи Радзивиловича, как я уже упоминал, я заметил задолго до приглашения его на роль в фильме «Человек из мрамора» — на дипломном спектакле в Варшавской театральной школе. Кинопробы только подтвердили мой выбор. Улыбка, наивность импровизированных ответов, искренность интонации каждого слова — все это вселяло в меня уверенность, что я нашел неповторимую индивидуальность. Кстати, одна из этих кинопроб потом вошла в фильм.

В последние годы кинопробы все чаще делаются методом видео, я и сам неоднократно пользовался такой техникой. Фильм «Без наркоза» должен был преимущественно сниматься в одной квартире. Исходя из этого, я снял методом видео весь фильм с актерами, которых выбрал заранее, во время написания сценария. Таким образом, в данном случае я стремился не отобрать актеров, а как бы «подсмотреть», как все действие будет выглядеть в целом. Результат меня разочаровал: я даже хотел прервать работу над фильмом. В другой раз подобный случай произошел у меня в Париже, я тогда проэкзаменовал методом видео большую группу актеров для фильма «Дантон».

Этот отрицательный опыт обусловлен, видимо, тем, что для режиссера, воспитанного на кино, видео является своего рода «техникой для идиотов». Оно не создает никаких трудностей. Освещения всегда достаточно, двигаться с неестественно легкой камерой слишком просто, а количество пленки, которую в любой момент можно перезаписать, неограниченно. Таким образом, во время работы не возникает напряженности, нет атмосферы предельной ответственности и риска. А именно ощущение ежесекундного риска отличает работу над хорошим фильмом, и это должно сопутствовать и кинопробам.

Съемочный период

Каждый фильм представляет собой неповторимое начинание. Хотя это и правда, но вместе с тем какой-то опыт все же накапливается. Если вы хотите избежать ошибок в течение первых съемочных дней и недель, никогда не начинайте с малозначительных сцен-связок. Начинающие режиссеры думают, что это позволит «размяться» актерам и всей киногруппе. Глубокое заблуждение! Актер, начинающий играть свою роль таким образом, не сможет серьезно выполнить свою задачу. В режиссерском сценарии сказано: «Он идет по улице». Хорошо. Но откуда он вышел? В каком настроении? С каким намерением и куда направляется? Ответы могут дать только сцены, предшествующие этому пассажу и следующие за ним.

Банальный пример: ваш герой расстался с любовницей и идет к жене. Или наоборот: идет от жены к любовнице. Понятно, что здесь актер должен сыграть две совершенно разные темы! И достаточно ясно показать, о чем его герой думает в пути — причем не на крупном, а на общем плане,— может только актер, который уже сыграл главную сцену. Начинать же съемки со второстепенных сцен — это впустую переводить пленку и энергию, которых в первой фазе производства еще достаточно.

В эту простую — как с организационной, так и с творческой точки зрения — работу группа вложит все свои силы и весь запал, да и режиссер попадет в ловушку, сверх меры и необходимости занявшись разработкой мелочей. В результате, как правило, почти весь этот материал идет в корзину, а порой еще и требует переделки. Если вы хотите, чтобы первые съемочные дни всех сосредоточили, настроили на максимальную самоотдачу, сплотили киногруппу с актерами, нужно начинать работу над фильмом с длинных, важных сцен, смысл которых в будущем фильме легко обозначить. Актеры найдут в них материал для анализа образов, а режиссер покажет себе и другим, каким он видит свой фильм.

А когда снимать последнюю сцену фильма? Обычно фильм заканчивается кадром, который должен запомниться зрителю. Эта сцена требует особой подготовки. Не всегда удается добиться желаемого эффекта с первого раза: зачастую именно эту, последнюю сцену приходится переснимать. И, в частности, именно поэтому не следует сдвигать ее к концу съемочного периода. Разумнее будет снять ее по окончании первой половины работы, когда группа еще полна сил, а режиссер уже точно знает, к чему стремиться. Мне никогда не удавалось удержать весь съемочный коллектив в одинаковом напряжении до конца работы. Последние съемочные дни проходят, как правило, автоматически, работа ведется торопливо, по инерции. А в подобной атмосфере трудно снять такую важную сцену, как финал фильма.

Художник фильма не имитатор

Сценограф фильма «Вся президентская рать» получил «Оскара» за декорацию, изображающую редакцию газеты,— декорацию столь реалистичную, что можно было подумать, будто этот фильм снят в реальном интерьере. Среди не очень искушенных кинематографистов этот «Оскар» вызвал удивление. Как же так, наградили имитатора, а не творца? Чтобы это объяснить, нужно ответить на вопрос, в чем же состоит задача художника-постановщика, когда большинство фильмов разыгрывается на натуре или же в реальных интерьерах.

Прежде всего именно он должен отыскать места съемок. Он их адаптирует, изменяет, приспосабливает к сценарному действию и советует режиссеру: «Поставь камеру здесь. Этого не показывай». К сожалению, все не так просто. Порой то, что мы видим глазом, не удается перенести на экран, а «душу» места и вовсе невозможно снять на пленку. Мне абсолютно ясно, что редакция, в которой работают герои Роберта Редфорда и Дастина Хоффмана,— это перенесенная в павильон редакция «Вашингтон Пост». Но можно ли было поступить иначе? Если бы киногруппа на несколько недель обосновалась в редакции, газета бы в это время перестала выходить. Впрочем, и это бы ничего не дало: на экране мы бы увидели только часть подлинного интерьера, поскольку при съемке каждого кадра пришлось бы исключать пространство, необходимое для размещения камеры и киногруппы. Тем временем в павильоне это техническое пространство находится за пределами декорации; передвижные стены дают возможность снимать весь интерьер снаружи. И что самое главное: художник-постановщик имеет возможность выбрать из этого пространства наиболее важные элементы, может приблизить их к себе, создавая некое сгущение пространства,— чего в реальном интерьере добиться бы не удалось.

Конечно, прием такого рода может оценить только профессионал. Стоит он очень дорого, но те ограничения и трудности, с которыми мы сталкиваемся в реальном месте, тоже не грех пересчитать на деньги. Задумайтесь хотя бы над таким фактом: в течение дня солнце перемещается, следовательно, меняется освещение, ограничивая время работы группы или же заставляя нас заслонять окна и использовать осветительные приборы, как в павильоне. Но в этом случае мы теряем один из ценнейших эффектов подлинности: пейзаж за окном и естественный дневной свет. Да и само освещение стеснено тем, что приборы можно расположить только на «невидимом» потолке или же спрятать их в стенных проемах и за мебелью. Такое решение не всегда создает желаемую иллюзию. Поэтому мы обычно ищем комнату с балконом, где можно будет поставить осветительные приборы, или же выбираем помещение, расположенное на первом этаже, поскольку «усилить» или «заменить» солнце нам здесь помогут приборы, установленные на складных колосниках.

Вывод очевиден. Бедные снимают в естественных интерьерах, в то время как миллионеры выстраивают эти интерьеры в павильоне, где работать гораздо удобней. Так что нам, беднякам, остается создавать иллюзию правды в подлинном интерьере и ловить случайные световые эффекты, чтобы с их помощью усиливать подлинность.

В связи с тем что сценография зависит от техники освещения и от работы оператора, художник-постановщик фильма должен располагать глубокими знаниями о кинематографе. Он должен уметь читать сценарий и в то же время смотреть на него с финансовой точки зрения. Таким образом из художника-архитектора он превращается в кинематографиста: неустанно ищет новые объекты для съемок, фотографирует все, что действует на его воображение, откладывает в памяти многообразные приметы визуального мира, чтобы поделиться ими с режиссером, который сумеет этим воспользоваться. Он вовсе не имитатор — он просто стремится к недостижимому совершенству в мастерстве воссоздания естественного с помощью искусственного.

За последние десять лет я только дважды работал в павильоне, используя декорации. Все остальные фильмы я снимал в естественных интерьерах. Это соотношение лучше всего иллюстрирует то, как сильно в последнее время изменилась роль сценографа.

В павильоне работать удобно: рядом гардероб и склады, освещение за окнами не меняется. Однако я бы без колебаний отказался от всех этих удобств, предпочтя настоящую квартиру, настоящий кабинет, настоящую фабрику. Обусловленные этим ограничения заставляют режиссера быть более изобретательным а оператора искать новые решения в области освещения. В естественном интерьере я спокоен, поскольку это «место» носит следы жизни. Все вокруг — лифт, двор, ворота, улицы — как бы срослись с интерьером. Мы имеем дело с естественным целым. Более того, оно подсказывает нам, как ведут себя его обитатели.

Выбирая объекты, в которых будет сниматься фильм, следует учитывать два аспекта. Во-первых, удовлетворяет ли данная обстановка требованиям сценария, соответствует ли она замыслу режиссера, обогащает ли изобразительный ряд фильма. С другой стороны, не повлияет ли выбор данного объекта на план работы киногруппы, если принять во внимание отдаленность места съемок от базы, возможность до него добраться и так далее.

Если сценограф хочет быть полезным режиссеру, ему следует принести в жертву свои амбиции: из творца вымышленных пространств он должен превратиться в бродягу, старьевщика, которого всюду впускают, который проникает в любые закоулки частных квартир и учреждений, который на все смотрит только с точки зрения пригодности его для будущего фильма. Он сам делает фотографические наброски, а порой, сидя в кафе, рисует на салфетке эскиз здания и показывает его режиссеру. Кроме того, он внимательно смотрит чужие фильмы, стараясь определить, не снял ли кто другой выбранные им объекты. Если да, то он поменяет двери, забьет окно фанерой, перекрасит стены... Он также подскажет вам, в какое время бывает наилучшее освещение и не помешает ли проезжающий за окнами трамвай записывать звук. Все это делает сегодняшнего сценографа более кинематографистом, чем художником. Например, мой друг Аллан Старский, имея возможность построить в студии красивую деревенскую усадьбу, уговорил меня снимать «Барышень из Вилько» в полуразрушенном деревенском доме, расположенном в пятидесяти километрах от Варшавы, только потому, что там теплилась какая-то давняя, довоенная жизнь, которую невозможно было бы воскресить в павильоне.

Можно ли оценивать декорацию фильма по критерию идеальной имитации натуры? Почти в каждом фильме есть сцены, разыгрывающиеся под окрытым небом, а настоящее небо никому подделать не удавалось, можно сказать, что небо — это индикатор подлинности в кино. «Генрих V» Лоренса Оливье (1944), прекрасный, необыкновенно

продуманный, с точки зрения сценографии, фильм, стилистически ломается, когда начинается битва под небом Эйзинкорта. Некоторые режиссеры, осознавая эту опасность, вообщее исключают грозную стихию: весь фильм, включая нарисованное небо, снимают в павильоне. Но на этих фильмах лежит печать скучного однообразия. Ничто не заменит нам настоящего небосклона над головой!

Дорогие коллеги-режиссеры! Сценограф, который имитирует для вас жизнь,— это действительно художник, творец, и именно так нужно к нему относиться.

Фильм делают единомышленники

Вечно обвешанные аппаратурой, неразлучные члены съемочной группы напоминают спецотряд коммандос или партизан. Жаль только, что нет учебного заведения, которое готовило бы этих людей. Думаю, что есть только три способа добыть хорошую съемочную группу.

1. Можно унаследовать ее от какого-нибудь прекрасного режиссера, который в данный момент не занят работой над фильмом. Но тогда члены группы каждый ваш шаг, каждое решение будут сравнивать с тем, как работает мастер, которому они верно служат. Если вы будете ему подражать — потеряете свою индивидуальность. Если же начнете угождать группе — все расползется. Для дебютанта подобная возможность — наихудшая.

2. Приступая к работе над своим первым фильмом «Поколение», я уже на стадии сценария собрал группу друзей. Это были люди, которые свой профессиональный старт, все свои надежды связали с этим фильмом и со мной. Если ваш замысел оригинален и если вы хотите сохранить эту оригинальность и в фильме, вам потребуются «новые» кинематографисты: оператор, ищущий новые решения, в том числе и технические; звукооператор, который приспособит то, чему научился в институте, к вашим требованиям. Думаю, что большинством открытий, которыми мы сегодня пользуемся, мы обязаны таким «недоученным» безумцам — без практики, но и без бремени профессионализма. Мне выпало счастье добывать свой первый опыт именно с такой группой.

3. Есть и третий способ, самый простой: за большие деньги нанять настоящих профессионалов, для которых, как говорит Гамлет об актерах, прибывших в Эльсинор, «Платон не слишком легок, Сенека не слишком тяжел». Я слышал, что такие существуют. Роман Поланский признался мне когда-то, что поехал в Голливуд только для того, чтобы поработать с такими людьми. Меня же более вдохновляет ограбление банка вместе с любителями, нежели с искушенными, профессиональными гангстерами.

Таким образом, хотите вы того или нет, вам нужно подружиться с группой, работающей на съемочной площадке. Не только с оператором и сценографом, но и с паном Франеком — реквизитором, и с паном Казю — микрофонщиком. Вы должны сделать это заранее, когда работаете ассистентом на других картинах. Внимательно присматривайтесь к каждому из них, старайтесь завоевать их доверие, расположение. Они вам потребуются, когда вы начнете самостоятельную работу.

Киногруппа, состоящая из друзей,— замечательная штука. Правда, пользуясь законами дружбы, сотрудники довольно быстро начинают вам советовать — как вы должны поступать и какой фильм делать. Есть режиссеры, которые в принципе отвергают все советы, опасаясь, что потом им придется делиться славой (а может, и деньгами) с другими. Тем, кто так думает, стоит сказать: если вы обладаете подлинной индивидуальностью, то разве кто-нибудь может вас убедить в том, что противоречит вашим взглядам? А если вы в чем-то не убеждены, то почему не воспользоваться чужой толковой идеей? Фильм от этого только выиграет. Наполеон считал, что в разработке плана сражения может принимать участие цéлый коллектив, важно лишь, кто отдал приказ осуществить этот план — потому что именно он несет всю ответственность. В нашем случае ответственность всегда ложится на режиссера.

Приступая к работе над фильмом, дайте почитать сценарий некоторым из своих друзей. Вы сами, напуганные приближающимся сроком начала съемок, слишком многого ожидаете от этих советов. Тем временем тайна нерожденного фильма — в вас, а сценарий — только верхушка айсберга, погруженного в море вашего воображения. Если вы останетесь верны ви́дению своего фильма, то можете без опасений воспользоваться идеями всех окружающих вас друзей. На экране эти идеи станут вашими.

Перевод с польского В. Фенченко

Окончание в следующем номере

Польская панорама

Тадеуш Ломницкий

Радостная тема

Он начал сниматься сорок лет назад и снимается по сей день. Его первые картины «Два часа», «Команда», «Солдат победы» поглотила Лета, чуть более поздние — «Поколение», «Героика», «База мертвых» — живут поныне. Он играл у основателей нового польского кино — Александра Форда, Ванды Якубовской, Яна Рыбковского, у режиссеров «польской школы» — Анджея Вайды, Ежи Пассендорфера, Эвы и Чеслава Петельских, Януша Моргенштерна, у своего брата Яна Ломницкого, у разрозненных «шестидесятников», тех, кого называли «третье польское кино»,— Ежи Сколимовского, Кшиштофа Занусси, Анджея Тшоса-Раставецкого, Барбары Сасс-Здорт, с ним почитали за честь работать те, кто делал так называемое «кино морального беспокойства»,— Войцех Марчевский, Филипп Байон, Кшиштоф Кесьлёвский. Теперь он снимается у совсем молодых и часто вместе с совсем молодыми. Его участие придает произведению вес, значительность — даже и в тех случаях, когда другие составные фильма значительными не являются. Хотя в течение своей долгой актерской жизни Тадеуш Ломницкий никогда не позволял себе ввязываться в пустяковую затею. Его выбор могут определить различные причины: режиссер, которому он верит; замысел, который надо поддержать; обещающий новичок, которому следует помочь; партнеры, с которыми интересно вступить в игру, и только потом хорошая роль. Возможно, приоритеты распределены в иной последовательности, но что касается хороших ролей, то их Ломницкий наверняка ищет не в кино. В театре он играет Шекспира, Чехова, Словацкого, Островского, Маяковского, Брехта, Дюрренматта, Олби, Ружевича. Чем удивит его кино?

Крупнейший театральный актер, режиссер, организатор театрального дела, он многие годы преподает актерское мастерство в Высшей театральной школе имени Л. Шиллера в Варшаве. Некоторое время был ее ректором. Наша длинная беседа проходила во время гастролей Ломницкого в Советском Союзе: в рамках Международного фестиваля моноспектаклей он волшебно играл «Последнюю ленту Креппа» Сэмюэля Беккета. Мы много говорили о нынешнем польском кино. Часто, называя какой-нибудь фильм, Ломницкий не без гордости сообщал: «Там играют такой-то и такая-то — мои ученики». Вот два примера из двухчасового разговора: «Среди многих достоинств «Человека из мрамора» на одно из первых мест я ставлю замечательные роли Ежи Радзивиловича и Кристины Янды. — После некоторой паузы: — Я им дипломы подписывал. А в «Контракте» я взялся играть главным образом потому, что уж очень хорошие артисты там собрались: Майя Коморовская, Беата Тышкевич, примадонна нашей сцены Нина Андрыч, английская балерина и киноактриса Лесли Карон. И мой ученик Кшиштоф Кольбергер. Он там очень умно и очень заразительно играет моего сына». Создавалось ощущение, что Ломницкий чувствует себя как бы вдвойне участником происходящего в национальном кино. Он пребывает там в своих ролях и в ролях своих учеников.

Предлагаю вниманию читателей фрагмент интервью, посвященный новому поколению польских актеров.

●

Тадеуш Ломницкий. Молодые актеры? Вот это радостная тема. В сущности, первая по-настоящему радостная тема в разговоре о польском кино.

И. Рубанова. У вас так много хороших молодых актеров и актрис, что им удается «обслуживать» не только свое кино, но и кино Венгрии, ГДР, отчасти Чехословакии. А Гражина Шаполовская стала третьей польской красавицей — после Беаты Тышкевич и Барбары Брыльской,— начавшей сотрудничество с советскими кинорежиссерами.

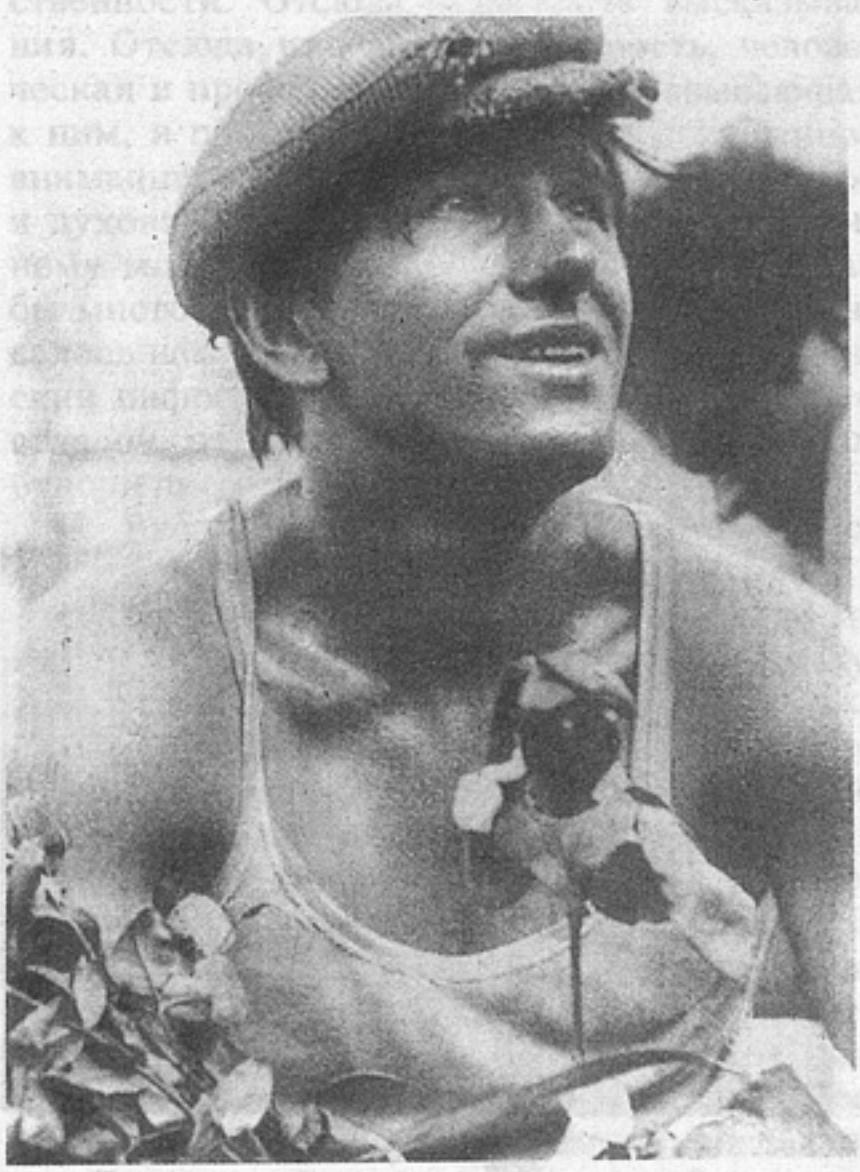
Тадеуш Ломницкий. Она очень работящая девушка.

И. Рубанова. Мы вам искренне завидуем.

Сами в этом плане похвастаться не можем. Такая урожайность — стихия, счастливая случайность или следствие отлично поставленного актерского образования?

Тадеуш Ломницкий. Во-первых, мне кажется, что такое наблюдается не только у нас. Во всем мире сегодня молодежь как-то по-особому киногенична. У вас нет такого впечатления?

И. Рубанова. Что касается внешних реакций — жестов, походки, манеры общения, способа носить костюм, ритмов проявления, вообще молодежного этикета или скорее антиэтикета,— то да, уже само по себе все



Ежи Радзивилович

это остро, экспрессивно. Хотя, повторяю, у нас почему-то при широко распространенной субкультуре очень мало ярких молодых актеров сугубо нынешней фактуры. Наоборот. У нас на себя обращают внимание молодые люди, обладающие по-своему вневременной внешностью: Татьяна Друбич, Елена Сафонова...

Тадеуш Ломницкий. Та, что занята у Никиты Михалкова в фильме «Очи черные»?

И. Рубанова. Да Сергей Колтаков, Александр Феклистов, Мераб Нинидзе из «Покаяния» Абуладзе и «Ступени» Рехвиашвили. Но я говорю немного о другом — о неком ином нервном устройстве, что ли, лучших польских молодых актеров, об иных объемах знания о человеке, ими усвоенных, их особом контакте с изображаемым персонажем, их ненасытной жажде играть разное и по-разному. У нас нет среди актерской молодежи дарований, равных Кристине Янде, Богуславу Линде или Ежи Радзивиловичу. Но дело не в этом. Здесь есть какая-то тайна. Может быть, она в какой-то особой системе профессиональной подготовки?

Тадеуш Ломницкий. Я глубоко убежден, что скоро и на вашу сцену, на ваш экран выйдут актеры, подобные Янде или Радзивиловичу. Сейчас идет активная борьба за правду, за общественное обновление. Молодому человеку очень важно подтвердить свое участие в деле, важном для всех. Ведь если ничего не происходит, то как ему понять, на чьей он стороне, чего хочет, что исповедует. Стагнация, застой душит прежде всего способность к творчеству, затем мораль, нравственность и только потом охоту или возможность прогрессивной активности. Упомянутые выше Янда и Радзивилович как раз те люди, которых создали не хорошие роли и счастливая встреча с режиссером, а в первую очередь выбор, какой они сделали, едва вступив в самостоятельную жизнь. Они отбросили всякий компромисс со своей гражданской совестью. Это ведь легко только сказать — сделать выбор, всегда прислушиваться к голосу совести. Реализовать же свою позицию, тем более когда это наталкивается на официальное осуждение, гораздо труднее. Но, видимо, актеру нужно пройти сквозь трудности такого рода. Ни Янда, ни Радзивилович, ни блестящий краковский актер Ежи Штур не обласканы начальством. Но публика их больше чем любит. Она им верит.

И. Рубанова. Все так. Но эти артисты еще и прекрасно обучены.

Тадеуш Ломницкий. Нормально обучены. Радзивилович и Янда — мои бывшие студенты, Штур учился в Кракове. А всего у меня около двухсот учеников, да нет, гораздо больше — они играют почти в каждом польском городе, где есть театр. Не мое дело оценивать качество нашего обучения. Могу сказать только одно — оно очень тщательное и целиком сориентировано на индивидуальность студента. Как я учу? Прежде всего я стремлюсь к тому, чтобы понять, кто передо мной, что может этот человек, где таится источник его творческой энергии. Далее моя задача состоит в том, чтобы указать ему на возможности, о которых он сам чаще всего не подозревает. Не словами, конечно, а подбором отрывков, разбором соответствующих ролей. Я предлагаю сцену или фраг-

мент и предоставляю студенту, будь он даже первокурсник, самому подготовить роль. Это очень важно — сохранить и поощрить первичность, непосредственность отношения к тому, что предстоит сыграть. Потом я смотрю, делаю поправки, небольшие, легкие, как правило, технического характера. И предлагаю прочитать какую-нибудь книгу, статью, стихи или сходить в музей и посмотреть повнимательнее определенного художника или определенную картину. Они иногда удивляются, но моим советам почему-то всегда следуют. И не было случая, чтобы, поработав в библиотеке или в музее, актер играл

Ежи Штур

бы так же, как тогда, когда полагался только на свою эмоцию, опыт и интуицию. Но упаси меня бог давать общее задание и одинаковые для всех рекомендации!

Однако это все педагогическая азбука. Так мы всегда обучали будущих актеров. Похожим образом обучали и нас. В сегодняшних молодых я замечаю новые устремления, некую новую нацеленность. Мне кажется, им скучны буквализм и логика жизнеподобия. Они чувствуют, что феномен жизни — отнюдь не сумма «правильных», четких, весьма схематизированных представлений, которые очень удобны в качестве инструмента оценки социальных процессов, но совершенно недостаточны для того, чтобы составить объемное представление о человеке. Вы знаете, когда я смотрю на многих молодых актеров (это в самом деле черта поколения, а не отдельных индивидуальностей), я как профессионал вижу: они играют так, будто знают, что существует что-то помимо того, что существует, того, что перед нами,— что можно потрогать, попробовать на вкус, на глаз,

Богуслав Линда

на слух. Я затрудняюсь назвать со всей определенностью, что есть это «что-то», понятийные ли это вещи или чувственные. И откуда вырастает эта «добавка», эта неуловимая и вместе с тем несомненно присутствующая надстройка над традиционным, известным по коллективному опыту — из интуиции, подсознания или, может быть, из чего-то такого, что можно было бы назвать своего рода надсознанием? Повторяю, мне трудно

это сформулировать. Иногда я расцениваю это как проявление интереса к метафизическим устремлениям личности, иногда поиск представляется мне более сниженным, и в восприятии мира молодыми я обнаруживаю воздействие христианской культуры. Так или иначе в них сильно развит моральный императив, все, что они видят, слышат, узнают, они неизменно, остро, строго соотносят с нравственными ценностями. Так они сформированы. Каждое слово, каждая фраза, каждая ситуация, в которую они оказываются включенными,— в жизни или по роли,— контролируется и истолковывается в свете нравственности. Отсюда — легкость высказывания. Отсюда их самостоятельность, человеческая и профессиональная, приковывающая к ним, и простое зрительское, и искушенное внимание. Я бы сказал так: психологическое и духовное пространство, доступное одаренному молодому актеру сегодня, шире и как бы многослойнее нежели то, которое открывалось нам с нашей ориентацией на гражданский пафос, на социальный анализ, с нашей ставкой на ratio, с нашим настороженным отношением к интуиции и т. д.

И. Рубанова. Обоснована ли такая самокритика?

Тадеуш Ломницкий. Это не самокритика. Самокритика предполагает корректировку, исправление. Для меня, для актеров той же школы, что и я, это невозможно. Я просто пробую выявить отличия в самосознании разных актерских поколений. И еще одно я наблюдаю. Я знаю многих молодых актеров на Западе, в частности в Англии или ФРГ, знаю их в работе и по результатам работы. И со всей ответственностью заявляю, что наша актерская молодежь не только лучше подготовлена, она несет в себе нечто такое, чему абсолютно чужды немцы, англичане или датчане. Наши молодые как бы задеты тенью трагедии. Не в том смысле, что это потерянное поколение. Совсем наоборот. Я нахожу, что молодые борются за себя и борются успешно. Но в них я угадываю экзистенциальную грусть.

И. Рубанова. Хорошо бы услышать наиболее значительные имена.

Тадеуш Ломницкий. Конечно. Я к тому и клоню. Кроме Янды и Радзивиловича, которых мы уже не раз упоминали,— они в самом деле лидеры поколения,— есть еще немало интересных, обещающих актеров. Я, например, высоко ценю Адама Ференци...

И. Рубанова. Ксендз в «Случае», один из сыновей Луции в «Матери Королей»...

Тадеуш Ломницкий. И еще много других оригинальных театральных и кинематографических работ. По внешним приметам Ференци — актер на роли социальных героев, но в его распоряжении столько красок, обертонов, он обладает огромным и в то же время строго контролируемым темпераментом, так что может играть очень многое. Еще я ценю талант братьев Байоров. Михал часто снимается в кино, Петр в основном играет в театре. В картине «Был джаз» Феликса Фалька Михал Байор так скуп на внешние атрибуты игры, так невероятно сдержан и в то же самое время в нем угадываешь такой сплав трагедии и страсти, что оторвать взгляд от этого юноши просто невозможно. Еще я очень ценю молодого артиста из Кракова... Ах ты боже мой, как же его фамилия?

Кристина Янда

И. Рубанова. Брадецкий?

Тадеуш Ломницкий. Нет, не Брадецкий. Брадецкий — это человек театра, выдающийся человек театра: актер, писатель, режиссер. Я имел в виду не его, но прошу вас, обнародуйте это имя — Тадеуш Брадецкий, советские люди должны знать этот редкостный талант.

И. Рубанова. Но Брадецкий снимается и в кино. Мы здесь в разное время видели его в «Кинолюбителе» и в «Большом забеге», где он замечательно сыграл парнишку, хилого и нетренированного, который принял участие в забеге, чтобы получить возможность на финише из рук в руки передать президенту прошение о помиловании несправедливо репрессированного отца. Подобную же роль он сыграл в «Константе» Занусси.

Тадеуш Ломницкий. На экране лишь тень таланта этого человека. Во весь рост он предстает, повторяю, только в театре. А ту,

другую фамилию я никак не припомню. У меня на фамилии нет никакой памяти.

И. Рубанова. Это при том, что вы без труда заучиваете гигантские тексты своих ролей...

Тадеуш Ломницкий. По-видимому, свободной памяти не остается. А на сцене в самом деле мне еще никогда не случалось забывать текст.

И. Рубанова. Тогда скажите, пожалуйста, как вы оцениваете работы Богуслава Линды.

Тадеуш Ломницкий. Линда — очень способный артист. Сейчас он играет, по-моему, в каждом втором польском фильме...

Гражина Шаполовская

И. Рубанова. ...и в каждом третьем венгерском.

Тадеуш Ломницкий. Он привлек к себе внимание ролью анархиста в картине Агнешки Холланд «Лихорадка» по А. Стругу. Кстати, главную роль — рабочего паренька там замечательно играл Адам Ференци, кажется, тоже впервые в кино. Потом мы снимались вместе с Линдой в фильме «Случай». «Случай» и «Мать Королей» были сняты в начале 80-х годов, а вышли на экран только в прошлом году, почти одновременно. Он там хорошо снялся.

И. Рубанова. Вы как-то без энтузиазма говорите об этом артисте. Между тем его талант будоражит, загадывает загадку, притягивает и отталкивает одновременно. Или не так? Вы не согласны?

Тадеуш Ломницкий. Нет, нет. Я очень ценю его как актера. Только мне жаль, что он бросил сцену. Снимается в кино, играет на телевидении, ставит спектакли. Режиссирует без подготовки. Между тем режиссура — это серьезная профессия, режиссуре надо учиться, читать книжки, ходить в музеи, насмотреться, что делается на сцене других стран. А как же? Без этого сегодня нельзя. Нынешний мир так интегрирован, что не понимает, точнее сказать, не терпит провинции. Впрочем, что это я разворчался? Линда сделал два спектакля, они пользуются успехом у публики, их поддерживает молодая часть нашей труппы...

И. Рубанова. То есть труппа варшавского театра «Студио».

Тадеуш Ломницкий. Я от них не в восторге, но дело не в этих постановках. Не могу ему простить, что он перестал играть на сцене, смириться с этим невозможно, поскольку Линда — потрясающий театральный актер, актер-событие. Чудо. Абсолютное чудо. В кино этого нет. Хотя, конечно, и на киноэкране он индивидуальность, думающий человек, профессионал. У него нет пустых ролей. Но то, что он показал на сцене Польского театра во Вроцлаве, несопоставимо выше, значительнее и неожиданнее всего того, что сделал вне театра. Поэтому, не скрою, я сердит на него.

И. Рубанова. Сцена — это гарантия стабильности, актерского роста, расширения духовных пространств и мастерства. Кино же только эксплуатирует то, что дает и открывает сцена. Разделяете ли вы эту распространенную антитезу?

Тадеуш Ломницкий. Я сыграл больше тридцати ролей в кино, но мой дом — театр, и потому я тоже полагаю, что без театра нет актера. Впрочем, для польских артистов тут нет никакой проблемы. У нас нет такой специальности — артист кино. Все мы — артисты театра и кино. И в этом наше счастье.

Вот почему я убежден, что те, о ком мы сейчас говорим, а также еще многие другие через пять-семь-десять лет возглавят национальную актерскую школу. Я не назвал имена ярких актрис. Их тоже, слава богу, немало: чудесная Иоася Щепковская («Мать Королей», «Хроника любовных происшествий»); Эва Блащчак имеет задатки великой актрисы; Габриэля Ковнацкая, Гражина Шаполовская, совсем молоденькая Катажина Фигура. Чуть постарше их моя любимая ученица Дорота Сталиньская, феномен, настоящий феномен, родись она не в наших краях, давно была бы мировой знаменитостью. Но и это не все. Есть еще Малгожата Печиньская, Мажена Трыбала, Халина Лабонарская. Да и этот список далеко не полный.

И. Рубанова. Действительно неслыханное богатство. Но вот один очень принципиальный вопрос, на который, как кажется, не существует ответа. В нашей стране очень хорошо знали актеров вашего поколения — Цибульского, вас, Кобелю, Винницкую, потом Ольбрыхского. Их очень высоко ценили и не только за то, что они, то есть вы,— превосходные мастера. Был какой-то особый масштаб вашего присутствия на экране. Назвать только ролью Мацека Хелмицкого в исполнении Цибульского, только ролью — Яна Пищика в исполнении Кобели, только ролью — Базиля в вашем исполнении неправильно, неточно. Это было больше, чем замечательно сыгранные роли. Это была особая форма присутствия в обществе. Можно ли сказать, что кто-то из новых артистов является выразителем дум и чаяний молодых поколений в той же мере, как Збигнев Цибульский для военной генерации или Даниэль Ольбрыхский для шестидесятников?

Тадеуш Ломницкий. Я думаю так. Как ни ярки были таланты Цибульского, Кобели, Ольбрыхского, без «Пепла и алмаза», без «Косого счастья», без «Все на продажу» они бы не выросли в то, что вы назвали выразителями дум. Не выросли бы. Нынешнему польскому кино не хватает большой темы, масштаба осмысления действительности. Я не могу себе представить, чтобы в каком-нибудь из современных фильмов прозвучал вопрос, поставленный — и текстуально, и в подтексте — в «Пепле и алмазе»: «Куда ты бежал, человече?» Вот перспектива, вот охват, жизнь и смерть, подвиг и позор! Где сегодня простор мысли? Где большое обобщение? Поэтому я и утверждаю: почти все, о ком мы сегодня говорили, и многие из тех, чьи фамилии вылетели у меня из головы, во сто крат интереснее у меня на этюдах, чем в большинстве своих киноролей. Пусть придет новый Анджеевский, новый Ставиньский, пусть напишут образы, в которых бы сосредоточились наша боль, наша любовь, наш страх и наша надежда. И тогда, не сомневайтесь, явятся новые Цибульские, новые Холубеки, новые Винницкие. Впрочем, почему явятся? Они уже здесь. Они ждут своей Большой Роли.

И. Рубанова. Будем надеяться.

Тадеуш Ломницкий. Не сомневайтесь!

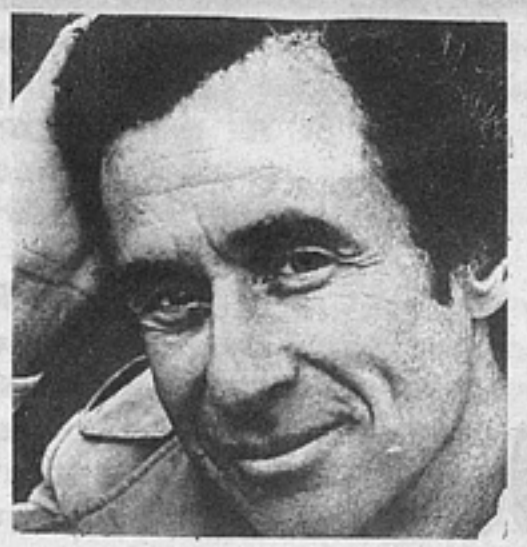
Новая рубрика «Досье «ИК» призвана хотя бы в небольшой степени восполнить дефицит в области справочной кинолитературы, обеспечить читателей необходимой информацией о создателях зарубежных фильмов, выходящих в советский прокат. Все фильмы в нашей фильмографии датируются по году производства. В случае расхождения с моментом выпуска на экран более чем на год это специально оговаривается в тексте. Названия фильмов, демонстрировавшихся в советском прокате или на телевидении, выделены полужирным шрифтом. В фильмографии актеров указываются фамилии лишь известных режиссеров.
Рубрика «Досье «ИК» будет готовиться Сергеем Кудрявцевым, автором и составителем нескольких справочников, а также автором ряда заметок в «Кинословаре».

ДЖУЛЬЕТТА МАЗИНА,
актриса (Италия)

Настоящее имя — Джулия Анна. Родилась 22 февраля 1921 года в Сан Джорджо ди Пьяно. Изучала филологию в Римском университете. Играла на студенческой сцене. С 1942 года — в театре, на радио. В 1943 году вышла замуж за Ф. Феллини. В кино снимается с 1946 года. Имеет степень доктора филологии.
1946: «Пайза» («Paisà»), реж. Р. Росселлини. *1947*: «Без жалости» («Senza pietà»), реж. А. Латтуада. *1950*: «Огни варьете» («Luci del varietà»), реж. А. Латтуада, Ф. Феллини. *1951*: «Опущенные жалюзи» («Persiane chiuse»), реж. Л. Коменчини; «Красивая горничная ищет место» («Cameriera bella presenza offresi»). *1952*: «Семь часов несчастий» («Sette ore di guai»); «Европа 51» («Europa'51»), реж. Р. Росселлини; «Белый шейх» («Lo sceicco bianco»), реж. Ф. Феллини; «Ванда, грешница» («Wanda la peccatrice»); «Роман моей жизни» («Il romanzo della mia vita»). *1953*: «На окраине большого города» («Ai margini della metropoli»), реж. К. Лидзани; «Запрещенные женщины» («Donne proibite»). *1954*: «Дорога» (в СССР — «Они бродили по дорогам», «La strada»), реж. Ф. Феллини; «Виа Падова,46» («Via Padova 46»); «Спокойной ночи, адвокат» («Buona notte, avvocato»); «Сто лет любви» («Cento anni d'amore»). *1955*: «Мошенничество» («Il bidone»), реж. Ф. Феллини. *1957*: «Ночи Кабирии» («Le notti di Cabiria»), реж. Ф. Феллини; приз за роль на МКФ в Канне и Сан-Себастьяне; «Фортунелла» («Fortunella»), реж. Э. Де Филиппо. *1958*: «Ад посреди города» («Nella città l' inferno»), реж. Р. Кастеллани. *1959*: «Йонс и Эрдме» («Jons und Erdme»), в ФРГ: «Девушка в искусственном шелке» («Das kunstseidene Mädchen»), ФРГ—Франция, реж. Ж. Дювивье. *1965*: «Джульетта и духи» («Giulietta degli spiriti»), реж. Ф. Феллини. *1966:* «Простите, вы за или против?» («Scusi, lei è favorevole o contrario?»), реж. А. Сорди; «Рита-надоеда» («Rita la zanzara»), реж. Л. Вертмюллер. *1969*: «Безумная из Шайо» («The Madwoman of Chaillot»), в Великобритании, реж. Б. Форбс. *1973*: ТВ сериал «Элеонора» («Eleonora»). *1976*: ТВ сериал «Камилла» («Camilla»). *1984*: «Госпожа Метелица» («Perinbaba»), ЧССР — ФРГ, реж. Ю. Якубиско. *1985*: «Джинджер и Фред» («Ginger e Fred»), реж. Ф. Феллини.

ГОРАН ПАСКАЛЕВИЧ,
режиссер (СФРЮ)

Родился 22 апреля 1947 года в Белграде. В 1967 году поступил в ФАМУ (Пражскую киношколу), которую окончил в 1972 году. Один из ведущих представителей нового поколения югославских режиссеров, дебютировавших в 70-е годы.
1971: док ф. «Легенда об обычае «лапот» («Legenda o lapotu»), и ав. сц. *1972*: док. ф. «Дети» («Deca»), и соав. сц. *1973*: «Слуга» — фильм вышел на экран в 1974 году под названием «Потомок» («Sluga»), «Potomak»), и ав. сц., художник. *1974:* док. ф. «Бремя» («Teret»), и ав. сц.; док. ф. «Капитан Янко» («Kapetan Janko»), и ав. сц. *1975:* «Сторож пляжа в зимний сезон» («Cuvar plaže u zimskom periodu»); док. ф. «От победы к победе» («Iz pobede u pobedu»), совместно с В. Бевцем. *1977*: «Пес, который любил поезда» («Pas koji je voleo vozove»). *1979*: док. ф. «Предприятие «Шипад» («Šipad»), совместно с З. Саксида, и ав. сц.; 16 мм фильм «Земные дни проходят» («Zemaljski dani teku»), и ав. сц. *1980*: «Специальное лечение» («Poseban tretman»), с США, и участие в создании сценария. *1982:* «Сумерки» («Sutoн»), с США, и соав. сц. *1984*: «Обманчивое лето 68-го года» («Varljivo leto 68»). *1986:* «Ангел-хранитель» («Anđeo čuvar»), и ав. сц.



АРТУР ПЕНН,
режиссер (США)

Родился 27 сентября 1922 года в Филадельфии (штат Пенсильвания). Учился в университетах в Нью-Йорке, Нью-Хэмпшире, затем в Италии (в Перудже и Флоренции). С 1953 года работал на радио, в театре, на ТВ. Дебютировав в кино в 1957 году, выдвинулся в число ведущих американских режиссеров в середине 60-х годов.
1956: ТВ ф. «Портрет убийцы» («Portrait of a Murderer»); ТВ ф. «Сотворившая чудо» («The Miracle Worker»), по У. Гибсону; «Частная собственность» («Private Property»). *1957:* «Оружие для левши» («The Left-Handed Gun»), по Г. Видалу. *1958:* ТВ ф. «Тетка Чарлея» («Charley's Aunt»). *1962:* «Сотворившая чудо» («The Miracle Worker»), по У. Гибсону. *1964:* «Некто Микки» («Mickey One»), и сопродюсер. *1965:* «Погоня». («The Chase»). *1966:* ТВ ф. «Плоть и кровь» («Flesh and Blood»). *1967:* «Бонни и Клайд» («Bonnie and Glyde»). *1969:* «Ресторан Алисы» («Alice's Restaurant»), и соав. сц. *1970:* «Маленький большой человек» («Little Big Man»). *1973:* новелла «Выше всех» в док. ф. «Глазами восьми» («The Highest»—«The Visions of Eight»). *1974:* «Ночные ходы» («Night Moves»). *1976:* «Излучины Миссури» («The Missouri Breaks»). *1981:* «Четверо друзей» («Four Friends»), и сопродюсер. *1985:* «Мишень» («Target»). *1986:* «Глубокой зимой» («Dead of Winter»).

ИЗАБЕЛЬ ЮППЕР,
актриса (Франция)

Родилась 16 марта 1955 года в Париже. С 14-ти лет училась в актерской школе в Версале, затем в Парижской консерватории. Актриса в театре у А. Витеза, Р. Оссейна, снималась на ТВ, с 1971 года — в кино. С конца 70-х годов — одна из ведущих актрис мирового кино. И. Юппер — автор романа «Мужчина — жевательная резинка и женщина-чрево» («L'homme chewing-gum et la femme ventre», *1976)*. Ее сестры — актриса и драматург Элизабет Юппер, актриса и кинорежиссер Каролин Юппер.
1971: «Фостин и прекрасное лето» («Faustine et le bel été»). *1972:* «Бар у развилки» («Le bar de la fourche»); «Сезар и Розали» («César et Rosalie»), реж. К. Соте. *1973:* «Вальсирующие» («Les valseuses»), реж. Б. Блие; «Ампелопед» («L'Ampèlopède»). *1974:* «Розовый бутон» («Rosebud»), в США, реж. О. Преминджер; «Дюпон Лажуа» (в СССР — «Это случилось в праздник», «Dupont Lajoie»), реж. И. Буассе; «Алоиза» («Aloïse»); «Большое безумие» («Le grand délire»); «Серьезно, как наслаждение» («Sérieux comme le plaisir»); «Волны наслаждения» («Glissements progressifs du plaisir»), реж. А. Роб-Грийе. *1975:* «Доктор Франсуаза Гайян» («Docteur Françoise Gailland»), реж. Ж. Л. Бертучелли; «Меня зовут Пьер Ривьер» («Je suis Pierre Rivière»); «Маленький Марсель» («Le petit Marcel»). *1976:* «Судья и убийца» («Le juge et l'assassin»), реж. Б. Тавернье; «Тихо... идет съемка» («Silence... on tourne»), реж. Р. Кожжио. *1977:* «Кружевница» («La dentë»), реж. А. Тешине. *1979:* «Возвращение к любимой» («Retour à la bien-aimée»). *1980:* «Врата рая» («Heaven's Gate»), в США, реж. М. Чимино; «Лулу» («Loulou»), реж. М. Пиала; «Спасай, кто может (свою жизнь)» («Sauve qui peut (la vie)»), реж. Ж. Л. Годар; «Подлинная история дамы с камелиями» («La vera storia della signora delle camelie»), Италия — Франция, реж. М. Болоньини; «Наследство» (в СССР — «Вторая жена», «Örökség»), ВНР — Франция, реж. М. Месарош. *1981:* «Чистка» («Coup de torchon»), реж. Б. Тавернье; «Крылья голубки» («Les ailes de la colombe»); «Глубокие воды» («Eaux profondes»), реж. М. Девиль. *1982:* «Страсть» («Passion»), реж. Ж. Л. Годар; «Форель» («La truite»), реж. Дж. Лоузи. *1983:* «История Пьеры» («Storia di Piera»), Италия — Франция — ФРГ, реж. М. Феррери; «Любовь с первого взгляда» («Coup de foudre»), реж. Д. Кюрис; «Жена моего друга» («La femme de mon pote»), реж. Б. Блие. *1984:* «Стерва» («La garce»), реж. К. Паскаль; «Мешок узлов» («Sac de noeuds»); «Подписано: Шарлотта» («Signé Charlotte»), реж. К. Юппер. *1986:* «Окно спальни» («The Bedroom Window»), в США; «Кактус» («Cactus»), в Австралии, реж. П. Кокс. *1987:* «Бесы» («Les possèdés»), реж. А. Вайда; «Черный Милан» («Milan noir»), в Швейцарии. *1988:* «Женское дело» («Une affaire de femmes»), реж. К. Шаброль, приз за роль на МКФ в Венеции.

В. Войнович

Претендент на престол

Новые приключения солдата Ивана Чонкина

Фрагменты романа

«Нигде поэзию не ценят так, как у нас. У нас за нее убивают». Вряд ли стоит пояснять, что эта формула Мандельштама приложима не только к поэзии.

В 70-е годы писателей у нас, слава богу, уже не убивали. Их — «выдворяли». За сравнительно короткое (а для истории прямо ничтожное) время были «выдворены» из страны Александр Солженицын, Виктор Некрасов, Владимир Войнович, Наум Коржавин, Александр Галич, Иосиф Бродский, Василий Аксенов, Андрей Синявский, Георгий Владимов... Иногда приходится слышать, что из всех названных в строгом смысле слова был выдворен один Солженицын, а остальные будто бы уехали добровольно. Но какой нормальный человек, а тем более писатель, добровольно покинет родину, твердо зная, что обратный путь закрыт для него навсегда!

«Выдворяли» не только тех, кого тем или иным способом вынуждали уехать. Успел умереть на родине Юрий Домбровский, подержав перед смертью в руках вышедшую на Западе главную книгу своей жизни. А Василий Гроссман умер, так и не дождавшись этого горького счастья. На Западе вышла последняя книга Александра Бека. На Западе была опубликована только сейчас возвращающаяся к нам главная книга Фазиля Искандера «Сандро из Чегема»...

Владимиру Войновичу было труднее, чем многим его собратьям, «вписаться» в официальную советскую литературу, потому что природа сыграла с ним особенно скверную шутку, наградив его сатирическим даром. И единственная «вина» Войновича состояла в том, что он не пожелал изнасиловать, растлить или хотя бы зарыть в землю этот свой дар. Впрочем, если бы он даже согласился на это, вряд ли такая попытка ему бы удалась. Сам Гоголь, добровольно захотевший сделать с собою нечто подобное, расплатился за эту противоестественную попытку безумием и страшной смертью.

Войнович посмел опубликовать свой роман (тот самый, отрывки из которого вы сейчас прочтете) на Западе. Немедленно последовала соответствующая реакция.

Когда его вызвали «на ковер», он обратился к своим судьям с таким письмом:

«Я не приду на ваше заседание, потому что оно будет происходить при закрытых дверях, втайне от общественности, то есть нелегально, а я ни в какой нелегальной деятельности принимать участия не намерен.

Нам не о чем говорить, не о чем спорить, потому что я выражаю свое мнение, а вы — какое прикажут...

Я не приду на ваше секретное заседание. Я готов полемизировать с вами на любом открытом собрании писателей или, если хотите, рабочих, от имени которых вы на меня нападаете. В отличие от большинства из вас я сам был рабочим. Одиннадцати лет я начал свою трудовую жизнь пастухом колхозных телят. Мне приходилось пахать землю, месить на стройке раствор, стоять у станка на заводе. Четыре года я прослужил солдатом Советской Армии. На открытом собрании я бы хотел посмотреть, как вам удастся представить меня акулой империализма или агентом иностранных разведок».

Войнович покинул родину в 1980 году, шесть лет спустя после того как его изгнали из Союза писателей. Все эти шесть лет ему не переставали намекать (и не только словами), что дома ему жизни все равно не будет. Войнович упорно не желал понимать этих намеков. Но силы даже таких людей, как он, имеют предел. А кроме того, стало ясно, что те, от кого это зависело, твердо решили уже не ограничиваться намеками. Но и тогда он не эмигрировал, а уехал на год в Германию по приглашению Баварской академии изящных искусств. Через полгода указом Брежнева он был лишен советского гражданства.

В мае прошлого года я был в Мюнхене, виделся с ним и взял у него интервью, почти не надеясь, что это интервью удастся опубликовать. (Оно напечатано в журнале «Юность», 1988, № 10). Отвечая на мой вопрос, как живется ему в эмиграции, Войнович сказал: «Конечно, жить вдали от родины, от привычных условий, от родных и друзей трудно. Трудно смириться с тем, что этот отрыв — навсегда. Я все эти годы жил надеждой, что этот барьер будет сломан. Увы, для меня до сих пор это только надежда. Правда, она растет».

Прошло всего полгода. Но как много изменилось с тех пор! Возвращение на родину (пусть пока еще только книгами своими) сегодня для Войновича уже не надежда, а реальность.

Роман «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» состоит из двух книг: «Лицо неприкосновенное» и «Претендент на престол». По замыслу автора должна быть еще третья книга. Но она пока не написана.

Предлагаемые вашему вниманию главы взяты из второй книги. События, о которых в них рассказывается, проходят несколько в стороне от основной сюжетной линии романа, связанной с судьбой его главного героя. Тем не менее эти отрывки, как мне кажется, позволят читателю ощутить своеобразие этого романа, его жанровую природу, его художественное обаяние.

Бенедикт Сарнов

После завтрака вошел в камеру заспанный вертухай, ткнул пальцем в Чонкина.

— Ты! — и еще в кого-то: — И ты, на выход!

— С вещами? — засуетился тот, второй, маленький, тщедушный человек без двух верхних зубов.

— С клещами,— беззлобно сказал вертухай.— Когда с вещами, по фамилии вызывают.

Он привел их в уборную, довольно-таки грандиозное помещение с двумя дюжинами дырок в цементном полу.

— На уборку даю сорок минут,— сказал вертухай.— Ведра, метлы и тряпки в углу.

С этими словами он вышел. Чонкин и его напарник остались стоять друг против друга, работать не спешили.

От резкого запаха хлорки и застоявшейся мочи свербило в носу, слезились глаза и кружилась слегка голова.

Напарник Чонкина, как уже сказано, был маленького роста, может быть, даже меньше Чонкина, хотя и сам Чонкин, как читатель, вероятно, помнит, тоже не великан. Но держался напарник прямо, развернув плечи и выпятив узкую грудь. При маленьком росте у него была крупная голова с выдающейся вперед нижней челюстью и внимательными немигающими глазами.

Когда напарник улыбнулся, это было так неожиданно, что Чонкин даже вздрогнул. Напарник, улыбаясь Чонкину, не спеша, засунул руку в карман, казалось, он вынет оттуда пистолет, но вынул он тусклый металлический портсигар, нажал кнопку, крышка отщелкнулась, в портсигаре лежали папиросы «Казбек».

— Прошу! — сказал напарник и протянул портсигар Чонкину.

Смутившись еще больше, Чонкин сунул руку в портсигар, долго ковырялся в нем своими корявыми пальцами, наконец, вытащил одну папиросу из-под резинки. Он долго ее разглядывал, как небольшое чудо,— такие папиросы он и на воле видел только издалека.

Закурили. Чонкин зажал папиросу, как цигарку, большим и указательным пальцами, напарник держал по-интеллигентному между указательным и средним пальцами. С аппетитом затянувшись и пустив дым ровными кольцами, напарник опять улыбнулся Чонкину и сказал:

— Позвольте представиться: Запятаев Игорь Максимович, латинский шпион.

Чонкин посмотрел на него с любопытством, но не сказал ничего.

— Не верите? — усмехнулся шпион.— А я вот вам сразу поверил. Потому что моя история, будучи совершенно реальной, выглядит гораздо фантастичнее вашей. Да, да, не удивляйтесь. Вот вы, например, сколько их уничтожили?

— Их? — переспросил Чонкин.— Кого это?

— Я имею в виду большевиков. Кого же еще? — пояснил Запятаев, несколько раздражаясь.

— Большевиков? — снова не понял Чонкин.

— Слушайте, Чонкин,— возбудился Запятаев,— я же вам не следователь. Зачем вы со мной дурака валяете? Вы вчера рассказывали, как сражались с целым полком. Было это или нет?

— А что ж, я врать буду? — обиделся Чонкин.

— Я и не говорю, что врете. Я верю. Именно поэтому я и спрашиваю, сколько вы их уничтожили?

— Так ведь нисколько.

— Вот, вот,— обрадовался шпион.— Как раз к этому я и клоню. У вас были пулемет, винтовка, несколько пистолетов, вы стреляли и не убили ни одного. А почему? — он смотрел на Чонкина, чуть прищурясь и слегка потряхивая головой, лицом показывая, что ответ ему совершенно ясен, но он хочет услышать его от Чонкина.— Почему?

— Не попал,— сказал Чонкин растерянно. Сейчас ему стало даже неловко, что он оказался таким растяпой.

— Вот видите! — удовлетворенно сказал Запятаев.— Ни одного. Не попали. Ну, а если б и попали, то сколько могли бы убить? Одного, двух, трех, ну десяток от силы. То есть это в лучшем случае. А вот я...— он переложил папиросу из правой руки в левую, резко нагнулся и, как фокусник, извлек из штанины какой-то маленький предмет, оказавшийся огрызком химического карандаша.

— Вот,— торжественно сказал Запятаев и потряс огрызком над головой.— Вот оно, современное оружие, которое пострашнее пулемета и пострашнее картечи. Этот предмет я берегу, как священную реликвию. Он достоин того, чтобы быть помещенным в музей на самое видное место. Этим безобидным на вид предметом я вывел из строя и уничтожил полк, дивизию, может быть, даже армию.

Чонкин посмотрел внимательно на огрызок, на тщедушного Запятаева. «Псих какой-то»,— подумал он, холодея.

— Теперь вы мне не верите? — улыбнулся понимающе Запятаев.

— Верю, верю,— поспешно сказал Чонкин. Затянувшись последний раз, он затоптал окурок и пошел в угол, где стояли два ведра и несколько метел.

— Нет, вы послушайте,— засуетился Запятаев, хватая его за рукав.

— Опосля.— Чонкин выбрал метлу получше, взял ведро и пошел в другой угол к водопроводному крану.

— Да послушайте же! — побежал за ним Запятаев.— Вам будет интересно.

— Некогда,— сказал Чонкин.— Работать надо.

Набрав воды, он поставил ведро на пол, обмакнул в него метлу и пошел махать ею вдоль стены.

— Ну, как хотите.

Запятаев обиделся, спрятал карандаш и тоже пошел за метлой и ведром. Некоторое время трудились молча. Чонкин махал метлой и с опаской, но не без любопытства поглядывал на Запятаева. Обладая конкретным воображением, он попытался представить себе вооруженное до зубов воинство и маленького Запятаева, размахивающего своим огрызком.

— Это ж надо,— засмеялся Чонкин.— Карандашом, говорит, дивизию. Ну и сказанул!

— Если бы вы послушали,— сказал Запятаев обиженно,— вы бы согласились, что в этом ничего невероятного нет.

— Ну ладно, валяй, рассказывай,— великодушно согласился Чонкин. Он понял, что хотя Запятаев, может, и псих, но в данных условиях, очевидно, безвредный. Чонкин поставил метлу перед собой, упер ручку в подбородок и приготовился слушать.

Теперь Запятаев заартачился, говоря, что Чонкин сбил настроение. Но все-таки, видно, уж очень хотелось ему кому-нибудь поведать свою историю. Он ждал «вышку» и боялся, что никто никогда не узнает о его героической деятельности.

— Ну так слушайте,— сказал он торжественно.— Вот в двух словах мое начало. Выходец из петербургской дворянской, не очень знатной, но состоятельной семьи. Дом с лакеями, боннами, собственным автомобилем еще перед прошлой войной. Я гимназист, юнкер, подпоручик в армии Врангеля. Когда все бежали, я остался, чтобы продолжать борьбу с Советской властью, которую тогда ненавидел даже больше,чем сейчас. Перебрался в Москву, сочинил себе пролетарское прошлое, болтался в разных кругах, искал себе подобных — безуспешно. Попадалась, правда, разная шантрапа, но это было совсем не то, что я искал. Одни писали заумные стишки, другие курили гашиш, третьи увлекались свальным грехом и спиритизмом. Некоторые тискали на гектографе жалкие прокламации и с парой заржавленных пистолетов готовили военный переворот. Ну и, конечно, рано или поздно все попадали куда? На Лу-бян-ку. И поэты, и спириты, и те, которые с револьверами. Я вовремя понял — от таких надо подальше. Нет, я не сдался, я хотел продолжать борьбу. Но с кем и как? Приглядываюсь, вижу: Советы с каждым годом все крепнут и крепнут. Реальной оппозиции нет, тайная деятельность невозможна. Всеобщая бдительность, все друг на друга доносят, чека каждого видит насквозь. Все ужасно. Для серьезной борьбы нужна организация, нужны единомышленники, но где они? Никому нельзя открыться, никто никому не верит. Я долго думал над происходящим, скажу вам откровенно, я начал впадать в отчаяние. Если никакая борьба невозможна, то для чего же я здесь остался? Чтобы стать таким же, как все, и послушно есть из того же корыта? И тут я сделал открытие, которое без ложной скромности можно назвать каким? Ге-ни-аль-ным! Да,— сказал Запятаев и счастливо засмеялся.— Именно гениальным, на меньшее я не согласен. Вот вы,— он отпрыгнул от Чонкина и ткнул в него пальцем,— скажите мне, что вы считаете основной особенностью нынешней власти? В чем ее достоинство? Какая она?

— Она-то? — Чонкин задумался.— Ну вообще-то хорошая.

— Остроумно,— улыбнулся Запятаев.— Ну, а если без шуток, я вам скажу по секрету... — Он приблизился к Чонкину и, обдав его запахом гнилых зубов, снизил

голос до шепота: — Запомните раз и навсегда — основная, главная, замечательная особенность этой власти состоит в том, что она до-вер-чи-ва. Да, именно доверчива,— повторил он громко и опять отскочил.— Вы скажете: ка-ак? — он вытаращил глаза и раскрыл рот, изображая невероятное удивление Чонкина.— А вот так, дорогой мой Иван... как вас... Васильевич?.. Именно так. Вы скажете, какая там доверчивость, когда она всех во всем подозревает, когда она хватает и уничтожает главных своих идеологов и столпов по мельчайшему подозрению. Вы мне скажете — Троцкий, вы мне скажете — Бухарин с Зиновьевым, вы мне скажете Якир с Тухачевским. Да, конечно, она подозрительна, она своим не доверяет, но таким, как я, она верит как? Без-гра-нич-но. К сожалению, я сделал это открытие не сразу. Я тогда уже был не в Москве, а здесь, в области. Работал мелким служащим в одном важном учреждении. В таком важном, что даже сейчас боюсь сказать. А руководителем у нас был некий Рудольф Матвеевич Галчинский. Не помните? Ну был такой известный большевик, герой гражданской войны, личный друг Ленина. Такой преданный, такой доверенный, что он из-за границы, знаете ли, не вылезал. Добывал какое-то там военное оборудование, какие-то секреты и, если не ошибаюсь, руководил общей подрывной деятельностью, то есть подготавливал мировую революцию. Очень вредный был человек. И вот когда я сделал свое открытие, я его на этом самом Галчинском и испытал. Взял я как-то клочок бумаги, этот вот самый огрызок (он был чуть-чуть побольше), натянул на левую руку перчатку и написал: «Во время пребывания в Англии Галчинский был завербован британской разведкой». И подписал простенько, без затей: «Зоркий глаз». А? Как вам нравится?

Постепенно Запятаев входил в раж, отбросил метлу, размахивал руками, сам себе задавал вопросы и сам на них отвечал, расчленяя слова на слоги. Смеялся, подмигивал, при этом одна половина лица, как на шарнирах, поднималась вверх, а другая, наоборот, опускалась.

— Но тут... — Запятаев помолчал и покачал головой... — Меня ждало первое испытание. На другой день на работе я подошел по какому-то делу к секретарше нашего начальника, к этой очаровательной жирной свинье Валентине Михайловне Жовтобрюх, и делаю ей походя комплимент: «Валентина Михайловна, какой на вас прекрасный жакет». Сволочь была невероятная, а все-таки женщина. Вся зарделась, краска сквозь жир проступила: «Правда, вам нравится?» «Прекрасный,— повторяю,— жакет, и очень вам к лицу». А она и вовсе расцвела: «Это мне,— говорит,— Рудольф Матвеевич из-за границы привез». «Из Англии?»— спрашиваю. «Нет, из Бельгии. А в Англии он никогда не бывал». «Как?— сказал я. — А в последний раз?» «Вот именно в последний раз он был в Бельгии и Голландии. До этого в Германии, во Франции и даже в Канаде, а в Англии никогда. Да что вы так побледнели? Что с вами?»

Вы представляете, что я чувствовал, если даже не смог скрыть своего состояния? Несколько суток после этого я не находил себе места. День проходил еще кое-как в работе, а ночью — сплошные кошмары. Я забирался под одеяло и дрожал, даже не фигурально, а самым обыкновенным образом. Чего только мне не мнилось. Остановилась внизу машина — за мной. Дверь хлопнула — за мной. Шаги по лестнице — за мной. Я не трус, Иван Васильевич. Но мне было до слез обидно, что вот так глупо, с первого раза... Но вот однажды иду на работу, поднимаюсь по лестнице и глазам своим не верю: два молодца в форме и один в штатском ведут под белы ручки нашего героя, то есть самого Рудольфа Матвеевича, бледного, без очков. Я посторонился... И даже, кажется, поздоровался, но он меня не заметил, а один из молодцев буркнул мне: «Не путайтесь под ногами». Поднимаюсь в приемную, там как после погрома: ящики столов вынуты и стоят на полу, бумаги рассыпаны, а у окна в углу плачет Валентина Михайловна. Я, разумеется, к ней: «Валентина Михайловна, что случилось?» Она платочком глаза промокнула и смотрит на меня строго: «Рудольф Матвеевич оказался британским шпионом. Не могу

себе простить, рядом была, а не заметила». Я, конечно,— Запятаев подмигнул радостно,— с удовольствием стал ее успокаивать, мол, не переживайте, ведь еще ничего не доказано, все еще может разъясниться. Ведь Рудольф Матвеевич, кажется, в Англии никогда не бывал. Тут она как завизжит: «Что значит кажется! Что значит не бывал? Вы что же, нашим органам не доверяете?» Мне же пришлось заверить ее, что доверяю. Прошло сколько-то времени, и в газетах — вы, может быть, помните — появилось сообщение о суде над врагом народа Галчинским. Говорилось, что под тяжестью предъявленных улик подсудимый полностью признал, что во время пребывания в Англии он был что? За-вер-бо-ван.

Тут Запятаев замолчал, задумался, и Чонкин, решив, что рассказ окончен, пробормотал что-то вроде того, мол, да, бывает, и взялся за метлу, но Запятаев его остановил:

— Нет, вы послушайте, что было дальше. Свалив Галчинского, я ободрился. Я понял, что выбрал правильный путь. Я купил несколько тетрадей в линейку и принялся за работу. Вижу какого-нибудь активного большевика и тут же сигнал: завербован такой-то разведкой. Вижу, в Красной Армии появился какой-нибудь выдающийся командир — сигнал на него. Вижу, какой-нибудь ученый, какой-нибудь талант новоявленный собирается то ли необыкновенную машину создать, то ли урожай небывалый вырастить — сигнал. Ну с талантами, знаете ли, расправляться проще простого. Если он в науку свою или в искусство свое углубился, он вокруг себя ничего не видит и непременно глупости понаделает. На собрания не ходит, когда предлагают выступить, старается отмолчаться, а если уж и скажет что-нибудь, то обязательно невпопад. Уничтожать таланты, Иван Васильевич, самое приятное и безопасное дело. Витает он где-то там в своих эмпиреях, а его вдруг на землю спустят и спрашивают: а что вы, милейший, думаете относительно, скажем, левого уклонизма или правого оппортунизма? А он, видите ли, как раз про это ничего и не думал. Да как же можно об этом не думать? Сейчас, когда обостряются противоречия, когда во всем мире сложная обстановка и капиталисты предпринимают новые атаки. И ведь не сразу, Иван Васильевич, и не всякого человека волокут в кутузку, а еще поиграют с ним, как кошка с мышкой, пусть выйдет, мол, на трибуну, пусть политические свои ошибки признает, а он упирается, он хочет, чтоб его поняли. «Что вы, товарищи, я политикой вовсе не интересуюсь». А ему в ответ головой покачают, да пальчиком погрозят, да подмигнут: «Брось,— говорят,— ты человек, конечно, умный, но зачем же нас-то за идиотов держать? Мы же понимаем, что отход от политики — это тоже политика». А он: «Да что вы, да я...» А иной начнет хорохориться. Как же, я талант, я гений, на мое место ведь кого попало не поставишь. А вот и поставим, а вот и поставим. То есть не то что даже кого попало, а самого последнего идиота возьмем и поставим.— Тут Запятаев захихикал, затрясся, а когда успокоился, продолжал: — Эх, Иван Васильевич, как вспомню, так плакать хочется, сколько через мои руки людей самых выдающихся прошло. Физики, ботаники, писатели, ваятели, артисты, партийные работники. Элита. Сливки общества. Я две дюжины тетрадей на них извел вот таких, общих. И ведь почти каждый раз без промаха. Нет, вы уж не говорите, доверчивей этой власти на свете нет. И каких только глупостей я ни писал, во все верят. Про одного, например, сообщил, что в день открытия бухаринского процесса он вышел из дома с заплаканными глазами. Я же не писал, почему он был заплакан. Может, его жена скалкой побила, а не то чтобы он Бухарину особенно сочувствовал. А его взяли. Про другого очень заслуженного товарища я сообщил, что он в интимной беседе с таким-то отрицательно отзывался о нашем чем? О кли-ма-те. Пропал и этот. И тот, который его слушал, тоже пропал. А как же! Разве можно о нашем климате отрицательно отзываться? — Запятаев подмигнул, перекосился, похихикал.— Вот, Иван Васильевич, и судите сами, какое оружие в современных условиях страшнее: пулемет, картечь или этот вот маленький огрызок.

Внезапно появился вертухай и, увидев, что работа не двигается, стал грозить обоим карцером. Но двух «казбеков» — одного в зубы и другого про запас, за ухо — оказалось достаточно, чтобы смягчить его душу. Он удалился, а Запятаев, угостив Чонкина и сам закурив, продолжал свой рассказ:

— Любой преступник, Иван Васильевич, каким бы он ни был хитрым и ловким, рано или поздно попадается, и подводит его что? Бес-печ-ность. Нет, сначала он, конечно, бывает осторожен и осмотрителен и потому действует безнаказанно. Но как раз безнаказанность постепенно и неизбежно приводит к беспечности. Так было и со мной. Сначала я писал свои так называемые сигналы левой рукой, в перчатке, бросал в почтовые ящики подальше от дома, и всегда в разные, принимал другие меры предосторожности и не попадался. Но со временем становился все беспечнее, все нахальнее. То забуду надеть перчатку, то поленюсь нести в дальний ящик. И, естественно, дело кончилось полным чем? Про-ва-лом. Как-то вечером, возвращаясь с работы домой, иду я по тротуару, вдруг скрип тормозов, кто-то сказал: «Эй, товарищ!» Я оглянулся, и в этот момент какая-то сила оторвала меня от земли, по-моему, я сделал даже что-то вроде сальто, а пришел в себя уже на заднем сиденье «эмки» между двумя верзилами в шляпах, надвинутых на глаза. Я, конечно, пытался протестовать: по какому, мол, праву и так далее, но один из них сказал: «Сиди и молчи», и я замолчал. Короче говоря, привозят меня к серому зданию, въезжаем во двор, выходим, поднимаемся по лестнице и оказываемся в кабинете самого Романа Гавриловича Лужина, главного их начальника. Если вы не знаете, что такое Лужин, я вам скажу: это чудовище. Впрочем, с виду похожее на человека. Сидит за большим столом уродливое существо ростом с карлика, говорит с кем-то по телефону вполголоса, кажется, даже любезничает, улыбается и острит, но я-то знаю, что этому дяденьке ничего не стоит перестрелять хоть тысячу человек одновременно.

Стою ни жив ни мертв. Существо поговорило по телефону, положило трубку, выбирается из-за стола, подкатывается ко мне на коротких ножках вплотную и разглядывает в упор. Я понимаю — игра окончена, теперь главное твердость, спокойствие и выдержка. Теперь-то я уж кое-что успел сделать. Но все-таки, знаете, к расплате сколько ни готовься, а когда доходит до нее, то, как бы вам сказать, приятного мало. И вдруг слышу:

— Так вот он, значит, и есть тот самый легендарный Зоркий Глаз? Долго же вы от нас скрывались. Чудовищно долго.— Это его любимое слово «чудовищно».— И что же, так вот все и действовали в одиночку?

Когда он заговорил, я как-то сразу опомнился, чувствую, что взял себя в руки и отвечаю с вызовом, дерзко:

— Да, в одиночку.

И тут произошло нечто для меня совсем неожиданное. Лицо его расплывается в широкой улыбке.

— Видали,— кивает он тем, которые меня привели,— какой герой. В одиночку.

Вижу, и эти улыбаются благожелательно. И опять голос Лужина:

— И напрасно,— говорит,— в одиночку. Вы для нас много сделали: спасибо, конечно, но время натпинкертонов прошло, давайте действовать сообща, давайте объединим наши усилия, давайте вместе бороться за нашу Советскую власть.

Я смотрю на него и понять ничего не могу. Что значит — за, я же против, это же очевидно. Дурака валяет? Смеется над жертвой? Но, слышу, он спрашивает что-то уж совсем несусветное — почему я до сих пор не в партии. Не знаю, как отвечать, что-то мямлю, а он опять улыбается и сам подсказывает:

— Считаете себя недостойным?

— Да-да,— хватаюсь я за эту соломинку,— именно недостоин.

Он доволен. И эти довольны.

— Скромность,— говорит он,— конечно, украшает человека, но ведь и самоунижение паче гордости. Так что чего уж там скромничать, вступайте, мы поможем.

Короче говоря, обласкал он меня, с ног до головы елеем обмазал. Только один раз заминка вышла. Спросил он меня про материальные дела, а я сдуру возьми и ляпни: я, мол, не за деньги, а бескорыстно.

Тут он первый раз с начала нашего разговора нахмурился. Посмотрел на меня подозрительно, и я понял — ему бескорыстные непонятны. Надо сказать, меня спасло то, что я тут же перестроился и сказал, что вообще-то говоря от денег отказываться не собираюсь.

— Да-да,— он радостно закивал,— мы все, конечно, трудимся не за деньги, но мы материалисты и этого не скрываем.

Он обещал мне помочь, как у них говорят, материально. И вообще много раз повторял одну и ту же фразу. «Мы поможем». А потом проводил до дверей, долго жал руку.

— Идите, товарищ Запятаев, работайте. И помните: такие товарищи, как вы, нам нужны.

Я вышел на улицу совершенно ошалелый. Еще час назад, когда они везли меня в машине, я готовился к чему угодно — к тюрьме, к пытке, к смерти, а тут... Я шел, я улыбался, как дурак, а в ушах у меня все звучало: «Такие товарищи нам нужны». Ну, думаю, если вам нужны *такие* товарищи...

Тут Запятаев согнулся в три погибели, схватился за живот и мелко затрясся, словно в припадке. Чонкин испугался. Он думал, с напарником что-то случилось.

— Эй! Эй! Ты что? — кричал Чонкин, хватая его за плечо.— Ты чего это, а?

— Нет,— трясся Запятаев, медленно разгибаясь и рукавом вытирая слезы.— До сих пор как вспомню, не могу удержаться от смеха. Нет, вы представляете,— повторил он, тыча себя пальцем в грудь.— Им нужны *такие* товарищи...

Он смеялся до икоты, до судорог, пытался продолжить рассказ, но опять давился от смеха, и корчился, и опять тыкал себя пальцем в грудь, на все лады повторяя слова «такие товарищи». Потом кое-как пришел в себя и стал рассказывать дальше.

После того как он побывал у Лужина, дело его значительно облегчилось. Ему уже не надо было прибегать к таким жалким ухищрениям, как писание левой рукой и в перчатке. Теперь он открыто составлял целые списки людей, которые по его представлению были еще на что-то способны и со списками не бегал к отдаленным почтовым ящикам, а смело шел Куда Надо (правда, с черного все-таки хода) и передавал написанное из рук в руки. Постепенно и на работе дела у него пошли на лад. Он вступил в партию и стал делать головокружительную карьеру. Стоило ему подняться на очередную ступеньку служебной лестницы, как уже и следующая вскоре не без его участия освобождалась. И нажимались тайные пружины, и отступали на задний план другие претенденты, и Запятаев поднимался все выше и выше.

Но чем выше он поднимался, тем чаще сталкивался с неожиданной проблемой. Язык, на котором он говорил, резко отличался от языка новых хозяев жизни.

— Вы понимаете,— размахивал он руками.— Я же дворянин. Я петербуржец. Меня бонна воспитывала. Я не умел говорить по-ихому...тьфу... вот видите, а теперь отучиться не могу. А тогда у меня просто язык не поворачивался. Ну, с манерами-то было полегче. Целовать дамам ручки я отвык быстро. Не подавать пальто и первым ломиться в дверь я более или менее научился. И когда мне кто-нибудь говорил о хороших манерах, я уже вполне привычно возражал, что женщина в нашем обществе такой же равноценный товарищ и ее можно отпихивать плечом, потому что и ей позволяется делать то же самое.

С языком было хуже. Элементарные слова, вроде «позвольте», «благодарю вас», «будьте добры», вызывали недоумение, на меня смотрели удивленно, и я сказал самому себе: так дальше продолжаться не может. Ты, сказал я себе, можешь сколько угодно притворяться своим среди этих людей, ты можешь делать вид, что полностью разделяешь их идеи, но если ты не научишься говорить на их языке, они тебе до конца никогда не поверят.

И вот я, как ликбезовец, засел за учебу. О боже, какой это был тяжелый и изнурительный труд! Вы знаете, я всегда был способен к языкам. В детстве меня учили французскому и английскому. Потом я неплохо знал немецкий, болтал по-испански и даже по-фински немного читал. Но этот язык... Этот великий, могучий... Нет, вы даже представить себе не можете, как это трудно. Вот некоторые умники смеются над нынешними вождями, над тем, как они произносят разные слова. Но вы попробуйте поговорить, как они, я-то пробовал, я знаю, чего это стоит. Итак, я поставил перед собою задачу в совершенстве овладеть этим чудовищным языком. А как? Где такие курсы? Где преподаватели? Где ученики? Где словари? Ничего нет. И вот хожу я на разные собрания, заседания, партийные конференции, слушаю, всматриваюсь, делаю пометки, а потом дома запрусь на все задвижки и перед зеркалом, шепотом воспроизвожу: митирилизем, импирикритизем, экспроприцея экспроприторов и межродный терцинал. Ну, такие слова, как силисиский — комунисиский я более или менее освоил и произносил бегло, но когда доходило до хыгемонии прилитырата, я потел, я вывихивал язык и плакал от бессилия. Но я проявил дьявольское упорство, я совершил величайший подвиг. Уже через год совсем без труда и даже почти механически я произносил кило́метр, мо́лодежь, конкрэтно. Но иногда я употреблял такие выражения и обороты, что даже искушенные партийные товарищи не каждый раз могли сообразить, что это значит. Ну вот, например, по-вашему, что это: сисификация сызясного прызводства? Поняли?

— Не,— признался Чонкин,— не понял.

— Естественно. Это означает интенсификация сельскохозяйственного производства. Это уж высший класс. Когда я овладел этим языком в совершенстве, некоторые товарищи смотрели на меня с умилением. Иные пытались подражать, не всем удавалось. Теперь благодаря *таким товарищам* и новому языку передо мной все дороги были открыты. Вскоре я занял тот самый пост, с которого сбросил когда-то кого? Рудольфа Матвеевича. Я к тому времени уже женился и между прочим на ком? На Валентине Михайловне Жовтобрюх. И детишек завел двоих. И делал карьеру, но цели своей главной не забывал никогда. Правда, карандашик мне уже был не нужен. Я уже работал в иных масштабах. Я всех самых лучших инженеров и конструкторов прямиком отправлял к *таким товарищам*. Я это дело, которым руководил, разваливал, как только мог. И вы думаете меня за это схватили? Как бы не так, меня за это орденом наградили. Меня ставили в пример, как проводника образцовой кадровой политики. Меня уже в Москву собирались перевести. Вот бы где я развернулся. Но тут...— Запятаев двумя руками схватился за голову и покачал ею...— тут, Иван Васильевич, я совершил такую глупость, такую глупость, что даже стыдно рассказывать. Как вы помните, меня поднял кто? Я-зык. А кто меня погубил? Я-зык. Вы знаете, не хочется продолжать. Трудно. Давайте быстренько уберем, а то придет надзиратель, орать будет.

— Да не будет,— сказал Чонкин.— Ты давай, дуй дальше, а я сам, я мигом.

Он выплеснул на пол ведро воды и стал метлой гнать ее к середине.

— Ну ладно,— согласился Запятаев,— трудно, но доскажу. Так вот,— продолжал он, стараясь держаться так, чтобы Чонкин мог его видеть,— в один прекрасный день прибыл в нашу контору с инспекцией первый секретарь обкома товарищ Худобченко. Дядя на вид простоватый, ходил в вышитой украинской рубахе, говорил на том же языке, что и я, может быть, без моей виртуозности, но все-таки в этом смысле кое-что тоже стоил. Был тоже бдительным, искал у нас шпионов, вредителей и диверсантов, нашел только двоих, я до него хорошо поработал. Товарищ Худобченко остался мной очень доволен, собрал совещание, хвалил меня, ставил другим в пример, и дело, как обычно, закончилось большой пьянкой за казенный, разумеется, счет.

Народу набилось порядочно. Пили, пели «Йихав козак на вийноньку» (любимая песня Худобченко) и плясали гопака. Публика, доложу вам, собралась отборная. Все говорили на том же языке, что и я, все занимались тем же, чем я, то есть совер-

шенно явно и открыто наносили максимальный ущерб тому делу, которым руководили, все при этом гордились своим рабочим или крестьянским происхождением. И вдруг мне, идиоту, спьяну, что ли, померещилось, что я в тесном кругу самых интимных единомышленников, которые так же, как и я, хорошо знают, что делают. И мне вдруг захотелось их как-то раскрыть, сказать бросьте, мол, притворяться, здесь все свои. Да если бы я так сделал, это было бы меньшей глупостью, чем то, что я сделал на самом деле. Я встал... и вот если вы даже попробуете представить себе, какую невероятную глупость я мог сделать, если даже у вас очень развито воображение, вы будете думать три дня, но уверяю вас, ничего подобного не придумаете. Я встал и начал... язык не поворачивается признаться... и начал читать кого? Верги-ли-я! И мало того, что Вергилия, но на чем? На ла-ты-ни! О боже! Конечно, я сразу понял, что совершаю что-то ужасное, я еще только начал, а вижу, что лица у моих слушателей вытянулись, они переглядываются между собой, потом на Худобченко вопросительно смотрят. Смотрю, тот тоже поначалу насупился, а потом заулыбался, поманил меня пальцем. Вот так. Как собачку. И я приблизился, виляя хвостом. А Худобченко спрашивает очень доброжелательно:

— Шо це ты, интересно, такое балакал?

— Та так,— в тон ему отвечаю,— Вергилия немного балакал.

— Кого?

— Вергилия. Вы разве не узнали?

— Ни, не узнав. И на какому ж языку?

— Сам точно не знаю,— говорю,— может быть, на латинскому.

— Ого! — удивился Худобченко.— И много ж ты знаешь подобных Вергелиев?

Понимаю, что дело плохо, плету какую-то чушь, что в нашей церковно-приходской школе был учитель, он знал немного латынь и нас учил.

— То шо он знал,— перебивает Худобченко,— это не удивительно. Он, может, из буржуев был. А вот шо ты это запомнил, шо голова у тебя так устроена, это мне непонятно. Вот вы, хлопцы,— повернулся он к остальным.— Кто из вас кумекает по-латинскому?

Те молчат, но видом своим каждый дает понять, что не он.

— И я не кумекаю. Ни. Потому шо мы с вами деревенские валенки, мы знаем только, как служить нашей партии, нашей Советской власти и как бороться с ихими врагами. А если и заучиваем шо наизусть, то только исторические указания товарища Сталина. А вот товарищ Запятаев, он и по-латинскому понимает, а может, и еще по-какому.

И тут все добродушие с него вмиг слетело, лицо стало жестким и холодным, как промерзший кирпич.

Я попытался исправить положение, пробовал даже и гопака сплясать, но Худобченко, посмотрев, заметил вскользь, что и гопак у меня получается «по-латинскому».

В ту же ночь меня взяли прямо из постели, допрашивал лично Роман Гаврилович Лужин, разбил нос, выбил два зуба, и вот теперь я латинский шпион.

Запятаев вздохнул, вытащил из кармана свой портсигар, угостил Чонкина «казбеком» и сам закурил.

— Что же делать,— сказал он,— винить некого, кроме себя. А ведь как шел! Как шел! Мне бы только до Москвы добраться, а уж там бы я... В условиях военного времени я бы столько мог наворочать. Да вот промахнулся. Но я знаю, я не один. Таких, как я, много. Они везде. Днем и ночью, все вместе и каждый по отдельности, они делают свое дело, и они непобедимы, потому что никто из них никогда, ни при каких обстоятельствах не должен раскрываться. А если попадется такой дурак, как я, он должен немедленно и безжалостно уничтожаться. Чтобы никто, никогда, ничего...— Запятаев бросил папиросу, сжал пальцы в кулаки, потряс ими и хотел заплакать, но тут в дверях появился вертухай и спросил:

— Кто из вас Чонкин? На выход! — и посторонился, уступая дорогу.

* * *

Среди людей, собравшихся в приемной, находился и председатель Голубев. Он сидел под дверью Ревкина на одном из сбитых в ряд стульев и, положив ученическую тетрадь на полевую сумку, составлял тезисы своих будущих ответов на всевозможные обвинения.

Поэту, который возьмется всесторонне воспеть нашу действительность, никак нельзя пройти мимо темы *персональное дело.*

Персональное дело — это такое дело, когда большой коллектив людей собирается в кучу, чтоб в порядке внутривидовой борьбы удушить одного из себе подобных сдуру, по злобе или же просто так.

Персональное дело — это как каменная лавина: если уж она на вас валится, вы можете объяснять ей все, что хотите, она пришибет.

Голубев хорошо это знал, когда дело касалось других. Но теперь он совершал ошибку, которую тысячи людей совершали до него и тысячи совершат после. Он готовил ответы на те вопросы, которые ему, может быть, зададут, наивно надеясь, что в данном конкретном случае почему-то возьмут верх его доводы и соображения здравого смысла.

Персональных дел было назначено несколько. Тут же рядом с Голубевым сидел пожилой учитель местной школы Шевчук, маленький человек с красными склеротическими прожилками на щеках. Он был в очках, в стеганых ватных бурках с галошами и в залатанной телогрейке, подпоясанной узким ремнем. На коленях он держал старый буденовский шлем, одно ухо которого было оторвано. Голубев Шевчука знал случайно, как-то познакомились в чайной. Вид у того был испуганный, он мял руками буденовку и как бы сам для себя бормотал:

— Буду каяться... каяться буду... А вы как считаете? — обратился он к Голубеву.

Голубев пожал плечами.

— А что делать? — продолжал бормотать Шевчук.— У меня же детишек четверо. Дочку замуж выдал, а остальные вот,— он показал рукой примерный рост остальных.

— За что вас? — спросил Голубев.

— За язык,— сказал Шевчук и для убедительности высунул язык и показал на него пальцем. Голубев думал, учитель расскажет, что именно случилось с его языком, но тот замолчал, уставясь в одну точку.

Тут же были еще два персональщика. Один, парторг из колхоза имени XVII партсъезда Коняев, и другой, Голубеву неизвестный. Первый обвинялся в том, что растратил партийную кассу, а второй кого-то изнасиловал. Эти оба сидели с отрешенными и напряженными лицами, ни с кем в разговор не вступая.

Первым вызвали Коняева. Он там пробыл недолго и вышел в приемную, крестясь как бы понарошке.

— Что тебе? — спросил Голубев.

— Выговор,— сказал Коняев.

— А разговаривали строго? — спросил Шевчук.

Коняев смерил его взглядом и ответил сквозь зубы:

— А я врагам народа не отвечаю.

Шевчук от растерянности съежился и замолчал. Вторым вышел тот, который насиловал. Он был поразговорчивее.

— Не бойся,— сказал он Шевчуку, пряча партбилет в карман гимнастерки.— Там тоже люди сидят, не звери.

Выглянула секретарша:

— Шевчук, зайдите.

— Ой, батюшки! — встрепенулся Шевчук.

Он вскочил на ноги и уронил очки. Нагнулся, чтобы поднять, но потерял равновесие и наступил на них. Вконец растерявшись, он стал подбирать осколки.

— Товарищ Шевчук,— сказала секретарша,— оставьте это, и без вас уберут. И вы, товарищ Голубев, тоже можете зайти.

Голубев зашел следом за Шевчуком в кабинет, затянутый дымом. Поздоровался, но никто ему не ответил. Только прокурор Евпраксеин как-то неопределенно кивнул головой и, покраснев, отвернулся. Следом за Шевчуком Голубев сел на один из свободных стульев у стены.

— Итак, товарищи,— сказал Ревкин,— нам осталось выслушать два персональных дела товарищей Шевчука и Голубева. Товарищ Шевчук здесь?

— Здесь! — Шевчук вскочил.

— По этому делу докладчик у нас... товарищ Бабцова?

— Да,— сказала Бабцова, полная женщина в темно-синем жакете. Она была секретарем парторганизации в школе, где работал Шевчук.

Она вышла вперед к столу Ревкина и, стоя рядом с ним, зачитала историю преступления Щевчука.

22 июня, гуляя на свадьбе своей дочери и узнав о нападении фашистской Германии на нашу страну, Шевчук допустил политически незрелое высказывание. Товарищи из партийной организации школы, учитывая добросовестную в прошлом работу товарища Шевчука, предложили ему составить объяснительную записку и в письменной форме осудить свое выступление. Таким образом, товарищи проявили чуткость и терпимость к члену своей парторганизации. Шевчук, однако, оттолкнул протянутую руку и писать объяснение отказался. Невольно у товарищей зародилось сомнение, что высказывание Шевчука не плод политической незрелости, а продуманная линия. Проявляя, однако, гуманность и действуя в духе товарищества, коллеги на очередном партийном собрании еще раз просили Шевчука осознать свою ошибку и признать, что хотя его высказывание, может быть, и не носило намеренно провокационного характера, объективно оно льет воду на мельницу наших врагов. Надо сказать, что под давлением товарищей Шевчук несколько смягчил занятую им позицию. Но в основном продолжал упорствовать в своих заблуждениях, считая, что он все-таки ничего особенного, как он выразился, не сказал. Из всего изложенного партийная организация школы выводит убеждение, что товарищ Шевчук не разоружился перед партией и потому не может в дальнейшем носить высокое звание коммуниста. Собрание вынесло решение об исключении т. Шевчука из рядов ВКП(б) и просит райком утвердить это решение.

— Все? — спросил Ревкин.

— Все,— сказала докладчица, складывая очки.

Помолчали. Было слышно, как скрипит перо секретарши, которая вела протокол. Ревкин подождал, пока она кончит писать, и повернулся к обвиняемому.

— Шевчук, вы хотели что-нибудь объяснить, дополнить?

— Да,— сказал Шевчук, еле двигая деревянными губами,— я... собственно говоря... полностью признавая допущенную ошибку, хочу тем не менее обратить внимание товарищей, что мое высказывание никакого враждебного умысла не содержало.

— Как это не содержало? — вскинулся Борисов.— Что ж, это может быть коллектив нашей организации не прав?

— А что он сказал? — раздался голос с места.

— Что он сказал? — повторил второй голос.

— Да, что он сказал? — настаивал и третий голос.

— Пусть повторит!

— Я, собственно говоря, ничего особенного...

— Что значит ничего особенного? А ну-ка повтори, что ты сказал!

— Я, товарищи, когда услышал о нападении Германии...

— Фашистской Германии,— поправили его с места.

— Да-да, разумеется. Именно фашистской. Услышав об этом, я сказал: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» И все.

— Ничего себе все,— покачал головой лектор Неужелев.

— Да уж,— согласился с ним сидевший рядом военком Курдюмов.

— Значит, ты считаешь, мало сказал? — спросил Борисов.— Побольше б надо было, а? — он хитро подмигнул Шевчуку.

— Да что вы! — Шевчук прижал руку к груди.— Я не в этом смысле.

— Ну, не в этом,— не поверил Борисов.— Ты что же думаешь, дети тут собрались из детского сада? Нет, брат, тут все стреляные воробьи, и нас на мякине не проведешь. И каждому из нас отлично понятно, что именно ты хотел сказать этими своими словами. Ты хотел сказать, что страна наша вступила в войну неподготовленной, ты хотел бросить тень на мудрую политику нашей партии и умалить личные заслуги товарища Сталина. А теперь будешь нам сказки рассказывать, он, мол, не в этом смысле.

— Между прочим,— подал реплику военком,— если не ошибаюсь, поговорка насчет Юрьева дня родилась во время введения полного крепостного права.

— Именно так,— подтвердил лектор Неужелев.

— Так вот ты еще на что намекал, на то, что у нас, мол, еще крепостное право к тому же!

— Да нет... да я же...

— Товарищ Борисов,— вмешался Ревкин,— то, что вы сказали, можно считать вашим выступлением?

— Да-да,— сказал Борисов.

— Товарищи, попрошу по порядку. Какие еще будут мнения?

— Разрешите мне,— поднялся прокурор Евпраксеин. Устремив взгляд куда-то вдаль, он начал не торопясь:— Товарищи, всем известно, что наш строй самый гуманный строй в мире. Но наш гуманизм носит боевой, наступательный характер. И проявляется он не в слюнтяйстве и всепрощении, а в непримиримой борьбе со всеми проявлениями враждебных нам взглядов. Вот перед нами стоит сейчас жалкий человек, который что-то лепечет, и было бы естественным человеческим движением души пожалеть его, посочувствовать. Но ведь он нас не пожалел. Он родину свою не пожалел. Я прошу заметить, товарищи, что он эту фразу, которую у меня даже язык не поворачивается повторить, сказал не когда-нибудь, не двадцать первого июня и не двадцать третьего, а именно двадцать второго и в тот самый час, когда люди наши с чувством глубокого негодования услышали о нападении фашистской Германии на нашу страну. Вряд ли, товарищи, это можно считать случайным совпадением фактов. Нет! Это был точно рассчитанный удар в точно рассчитанное время, когда удар этот мог бы нанести нам максимальный ущерб.— Прокурор помолчал, подумал и продолжал с грустью:— Ну что ж, товарищи, не первый раз приходится отражать нам наскоки наших врагов. Мы победили белую армию, мы выстояли в неравной схватке с Антантой, мы ликвидировали кулачество, разгромили банду троцкистов, мы полны решимости выиграть битву с фашизмом, так неужели же мы не справимся еще и с Шевчуком?

Среди присутствующих прокатился шум, означавший: да, как ни трудно, а справимся.

Пока прокурор произносил свою речь, Ермолкин дергался и ерзал на стуле. Ему казалось, что все, включая Худобченко, Ревкина и Филиппова, время от времени пытливо поглядывают на него, определяя, как он относится к происходящему, не сочувствует ли Шевчуку, как возможному единомышленнику.

Не успел прокурор сесть на место, как Ермолкин вскочил на ноги, ему еще никто не давал слова, а он уже заговорил. Вероятно, он тоже хотел сказать

какую-нибудь достойную речь, чтобы присутствующие могли оценить правильность и твердость его мировоззрения.

— С большим трудовым подъемом встретили труженики нашего района... — начал он, но тут же, видимо от волнения, сбился с толку, потерял нить, впал в истерику и стал выкрикивать что-то о каком-то мальчике трех с половиной лет, которого вроде Шевчук хотел не то убить, не то зарезать, но и этого не договорил, задергался еще больше и стал выкрикивать «мерзавец» и «сволочь». Он бился в конвульсиях, брызгал слюной...

— Борис Евгеньевич, что с вами? — с места забеспокоился Ревкин.

— Мерзавец! — продолжал колотиться Борис Евгеньевич.— Сволочь! Мой сын... Ему три с половиной года...

— Боря! Боря! — подбежал к нему Неужелев.— Прошу тебя, успокойся. Выпей воды. Я понимаю, тебе обидно. Нам всем обидно. Самое святое... За что сегодня кровь проливаем на всех фронтах... Но я тебе обещаю, Боря, мы нашу Советскую власть в обиду никаким Шевчукам не дадим.

Принесли воды. Подождали, пока Ермолкин успокоится.

— Продолжим, товарищи,— вернулся Ревкин к прерванной теме.— Тут Борис Евгеньевич выступал, может быть, с излишней горячностью, но по существу он прав. И по-моему: с этим вопросом все ясно.

— Уж куда яснее,— поддержал Борисов.

— А мне не ясно!

В дальнем углу, с грохотом отодвинув стул, поднялся Вениамин Петрович Парнищев, директор элеватора. Это был огромного роста мужчина, широкоплечий, с вьющимися волосами, падавшими на лоб.

— Как не ясно? — всполошился Борисов. В его голосе чувствовалось и удивление, и беспокойство, что дело может принять неожиданный оборот, и угроза, что, мол, если кому не ясно, то при случае можем и разъяснить.

— Мне не ясно! — отметая угрозы, повторил Парнищев.— Товарищ Борисов у нас, может быть, умный, он во всем с ходу разбирается, а я глупый, я с ходу не разбираюсь. И я скажу так. Тут некоторые, я вижу, нервные, слишком торопятся, закатывают истерику и порют горячку. А речь, между прочим, идет не о чем-нибудь, а о судьбе человека, че-ло-ве-ка! — по складам повторил Парнищев и потряс над головой указательным пальцем.— И решить эту судьбу, не разобравшись во всем, как положено, мы не имеем права. Вот я, товарищи, с этим человеком... как тебя?

— Шевчук,— напомнил учитель с готовностью.

— Так вот, с этим Шевчуком я лично вообще не знаком. Ну, может, где виделись, на улице или в кино, я не помню. Так что до сегодняшнего дня мне было, как говорится, до фени, живет ли где-то подобный Шевчук или нет. Но тут я послушал все это дело, и вот чего я понять не могу. Ведь ты же,— обратился он к Шевчуку,— советский человек?

— Советский,— поспешно согласился Шевчук.

— Коммунист?

— Коммунист,— подтвердил Шевчук.

— Так как же ты мог это сделать? — громовым голосом спросил Парнищев.

— Что сделать? — робко спросил Шевчук. Он был явно растерян. Ему казалось, что Парнищев каким-то хитроумным способом стремится его защитить, и Шевчук хотел подыграть Парнищеву, но не знал как.

— Ты, Шевчук, тут вот что, ты брось тут из себя целку, извините за выражение, строить. Тут собрались твои товарищи, обеспокоенные твоей же судьбой. Ты посмотри, здесь почти все руководители района. Даже сам товарищ Худобченко лично приехал. Они оторвались от важнейших дел только для того, чтобы послушать тебя, а ты-ы...

Парнищев раскраснелся, глаза его вылезли из орбит, и он пел вдохновенно.

Шевчук во все глаза смотрел на Парнищева, но не мог понять, защищает он его или топит.

— Да я... — начал было Шевчук, но Парнищев махнул рукой, перебивая.

— Подожди ты «да я». Доякался! Ну я понимаю, допустим, не желаешь ты быть коммунистом, не желаешь быть советским человеком...

— Я желаю! — страстно сказал Шевчук, прикладывая руки к груди.

— Но сейчас,— продолжал Парнищев не слыша,— в такое тяжелое для нашей страны время, ты мог бы вспомнить хотя бы о том, что ты — русский. Вот, товарищи,— перешел Парнищев на элегический тон,— читал я тут как-то в газете про одного графа или князя из недобитых белогвардейцев, который сейчас проживает в Париже. И вот этот человек, который люто ненавидел Советскую власть, сейчас решительно отказался сотрудничать с немцами. «Сейчас,— сказал он,— когда над родиной нависла черная туча, я не граф, не антибольшевик, сейчас я прежде всего русский человек!»

В зале захлопали. Всем было ясно, что Шевчук стоит гораздо ниже этого графа.

— Вот что, Шевчук,— продолжал Парнищев.— Ты совершил грязный и нехороший поступок. Так имей же мужество его признать, и я первый обниму тебя, как брата.— Расставив широко руки, Парнищев даже сделал шаг к Шевчуку, но тут же вернулся и сел на место.— У меня все, товарищи,— тихо сказал он.

Все молчали и смотрели на Шевчука. Шевчук, переступая с ноги на ногу, мял в руках видавшую виды буденовку с одним ухом.

— Ну что ж, товарищи,— сказал Ревкин,— мы Шевчуку дали высказаться. Вы сами слышали, что он тут сказал. Он не хочет признать ошибочность своих высказываний...

— Хочу! Хочу! — чуть ли не рыдая закричал Шевчук.

— Ах так! — удивился Ревкин.— Ну что ж, товарищи, послушаем.

Шевчук встал, подошел к столу и вцепился пальцами в сукно.

— Ну! — подбодрил его Ревкин.

— Товарищи! — неожиданно четко начал Шевчук.— Я совершил позорный для коммуниста поступок. В первый день войны, услышав поразившее меня сообщение, я смалодушничал, и у меня вырвались слова известной русской поговорки: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» Это было ошибочным, политически незрелым выступлением. Я понимаю, что в конкретной обстановке некоторым товарищам мое выступление могло показаться враждебным.

— Что значит могло показаться? — перебил военком.

— То есть я хотел сказать, что объективно мое высказывание, может, и выглядит... но я не хотел...

— Он не хотел,— недоверчиво покачал головой Неужелев.

— Да уж,— сказал Курдюмов.

— Ты вот что, Шевчук,— сказал Борисов, как будто благожелательно.— Если уж стал признаваться, то не виляй. Здесь все свои, здесь слышали многое, и давай вали все, как есть. А то хотел, не хотел. Мало ли, кто чего хотел. Я, может, сейчас хотел бы с бабой на перине кувыркаться, а приходится вот с тобой тут возиться. А то еще хотел не хотел. У нас вон за тобой еще какая очередь, а ты нам мозги мутишь. Начал говорить, так говори до конца: выступление мое было политически незрелым, клеветническим и объективно направлено против политики партии. Так?

— Так,— еле слышно подтвердил Шевчук.

— Ну вот,— повернулся Борисов к другим членам бюро,— вот видите, товарищи, Шевчук во всем признался. А тут еще некоторые сердобольные и добренькие находились, которые хотели ограничиться выговором. Какой тут выговор, товарищи, когда дело пахнет вражеской вылазкой, политической провокацией. И не мы должны Шевчуком заниматься, а, я прямо скажу, вон товарищ Филиппов.

Борисов сел, Шевчук продолжал стоять бледный, как полотно. Он оглянулся на Парнищева, но тот обнимать его как брата не спешил.

— Ну ладно,— переглянувшись с Худобченко, тихо сказал Ревкин.— Вопрос насчет того, кого передавать товарищу Филиппову, мы с вами пока решать не будем, а Шевчука накажем нашей властью. Я думаю, что после всего сказанного правильно будет подтвердить решение собрания коммунистов школы об исключении Шевчука из партии.

— Как подтвердить? — вдруг подала голос Раиса Семеновна Гурвич, главный врач больницы.— Разрешите мне два слова? — попросила она, поднимаясь.

Ей разрешили.

— Товарищи,— сказала она волнуясь,— я просто в ужасе от того, что я здесь услышала. У меня волосы буквально становятся дыбом. Я ничего не могу понять. Моя дочь Светлана учится в седьмом классе той же школы, где преподавал вот этот товарищ или гражданин... не знаю, как его назвать. Мы с мужем всегда воспитывали Светочку в духе наших идей, всегда прививали ей любовь к родине, к партии, к товарищу Сталину. Мы верили, что и педагоги учат нашу девочку тому же. А теперь я вижу — вот кто ее учит. Товарищи, я не понимаю, как же это можно было доверить воспитание наших детей такому человеку? Как он мог с такими взглядами пробраться в нашу советскую школу? И кто ему в этом помог? Ведь если он сказал такое,— закричала она,— в тот день, когда все советские люди... то что же он говорил раньше? Нет, товарищи, исключить Шевчука, конечно, не трудно, но этого мало. Мало! Надо проверить весь педагогический коллектив, дирекцию школы, выяснить, как сложилась такая нездоровая обстановка, в которой мог безнаказанно действовать этот Шевчук. Я думаю, товарищи, нам надо направить в школу партийную комиссию. И выявить все нездоровые элементы, которые там могут быть. Иначе, например, я лично, как мать, просто не смогу отпустить свою девочку в школу. Пусть лучше она не получит никакого образования, чем она получит... чем она получит... чем она получит... Простите, я не могу,— сказала Раиса Семеновна сквозь слезы и села, закрыв лицо руками.

Речь Раисы Семеновны произвела впечатление — все загудели. Ревкин постучал карандашом по графину.

— Раиса Семеновна безусловно права,— сказал Ревкин.— Похоже, что в школе, где преподавал Шевчук, сложилась крайне неприглядная обстановка. Видимо, руководство школы утратило всякую бдительность. И нас это не может не беспокоить. Ведь именно школа призвана воспитывать нашу смену. Именно в школе закладывается нравственный фундамент нового человека. И мы не можем относиться безразлично к тому, кто закладывает этот фундамент. И мы к этому в ближайшее время вернемся. А пока, товарищи, не будем отвлекаться и покончим с этим делом. Итак, есть предложение подтвердить исключение из партии. Другие мнения есть? Нет? Голосуем. Голосуют члены бюро. Кто за? Кто против? Воздержавшихся нет? Принято единогласно. Товарищ Шевчук, у вас билет с собой?

Шевчук молчал, вцепившись в сукно и глядя прямо перед собой.

— Шевчук, я вам говорю!— повысил голос Ревкин.— Положите билет на стол.

Шевчук вдруг вытаращил глаза, приподнялся на носки, странно со свистом и даже с каким-то гулом втянул в себя воздух и попятился назад, таща за собой скатерть со всеми графинами, стаканами, пепельницами и чернильными приборами.

— Товарищ Шевчук! — закричал Ревкин.— Вы что делаете? Остановитесь!

Но на лице Шевчука появилось отрешенное и злобное выражение. Он продолжал пятиться, одновременно все более клонясь назад, а на губах его розоватыми пузырями вскипела пена. Кто-то вскочил на ноги. Кто-то, сидевший на другой сторо-

не стола, ухватился за скатерть, пытаясь ее удержать. Скатерть треснула. Упал графин. Зазвенело стекло. И вдруг Шевчук с клоком сукна в руках, не подгибая колен, ровно, как столб, опрокинулся навзничь. Громко хрустнул затылок.

Члены бюро повскакали на ноги и, вытянув шеи, смотрели на распростертое жалкое тело. Шевчук лежал, держа перед собою двумя руками клок сукна и буденовку, словно торговал ими.

— Кто-нибудь из медиков есть среди нас? — растерянно спросил Ревкин.— Раиса Семеновна!

Раиса Семеновна наклонилась над телом, и стоявшим сзади стали видны ее толстые ляжки, туго обтянутые резинками голубых трикотажных рейтуз.

— Пульса нет,— сказала Раиса Семеновна, с трудом разгибаясь.

* * *

Своего друга Ревкин в обкоме не застал. Только что уехал домой, сказали ему.

Так даже лучше подумал Ревкин и поехал искать Худобченко дома.

Петр Терентьевич жил недалеко от обкома, в старинном особняке, обнесенном каменным забором и охраняемом специальным нарядом милиции. Оставив машину возле зеленых ворот, Ревкин прошел через проходную. Его здесь знали и пропустили. Не спросил документов и швейцар, дежуривший у парадного входа.

— Они обедают,— сказал швейцар и улыбнулся Ревкину, как своему.

— Андрюшка! — услышал Ревкин радостный голос.

Он поднял глаза и увидел жену Худобченко, смазливую и упитанную дамочку, которую официально звали Парасковья Никитовна, а в узком кругу своих просто Параска. Она стояла на верхней ступени мраморной лестницы.

— Заходь, заходь,— сказала она.— А мы як раз обидать собирались. Скидай свий макинтош и поняй у столовку, там твий дружок сидит, ковыряе у носи.

Подождав, пока Ревкин поднимется, она провела его в помещение, которое называла столовкой. Это был большой зал с узорным паркетом, дорогими люстрами и гардинами. У окон стояли в кадках фикусы и пальмы, на стенах висели охотничьи пейзажи и среди них портреты Ленина и Сталина. Хозяин дома сидел за огромным столом, предназначенным, очевидно, для больших приемов, и потому сам казался маленьким.

— О, кого я вижу! — обрадовался он.— Ну, Параска, теперь никуда не денешься, ставь горилку.

Он вышел из-за стола, пожал Ревкину руку, похлопал его по спине, помял как следует.

— Сидай, друже, сидай.— Худобченко схватил за спинку, поволок по паркету и подтащил к Ревкину ореховый стул.— Вот сидю тут и думаю: это ж надо, какая роскошь! И хто же в ней жил? Буржуи. А теперь сидю я, Петро Худобченко, хлопец из хлеборобской семьи. Все ж таки революция не зря, я думаю, совершилась. Он хлопнул в ладоши, появилась девушка в переднике и наколке.— Натуся,— обратился к ней Худобченко,— Андрею Еремеевичу прибор принеси. Зараз выпьем, борща рубанем. Настоящего. Не то шо у вас, у кацапов, какие-то шти. Капуста да вода. А тут бураки, красные баклажаны, морква, сметана...

Он стал долго и красочно излагать рецепт приготовления борща, а потом вареников разных сортов, а потом галушек, но мы повторять этих рецептов не будем и отправляем желающих к поваренной книге.

Выпили, закусили,и только после этого Ревкин решил поделиться своими неприятностями. Он рассказал, как Фигурин появился в Долгове, как вызывал к себе всех, включая Борисова, как был напечатан в газете очерк о капитане Миляге. Худобченко

слушал с сочувствием, а Парасковья Никитовна так та даже всплакнула, она всегда была легка на слезы.

— И вот ты понимаешь,— закончил свой рассказ Ревкин,— они меня обвиняют, что я дискредитирую органы.

— Понимаю,— Худобченко отодвинул недоеденный борщ и закурил.— История, шо и говорить, неприятная. Ну а для чего ж ты это делал?

— Что делал? — не понял Ревкин.

— Ну это вот... дискредитировал?

— Петр Терентьевич,— сказал Ревкин,— мне сейчас не до шуток.

— Та я ж разве шуткую. Я тебя серьезно спрашиваю, зачем ты это делал?

— Петр Терентьевич,— сказал с обидой Ревкин,— ты, может, меня не так понял. Я тебе говорю, что этот Миляга...

— Та шо мени твой Миляга? — сказал Худобченко.— Меня интересует не Миляга, а Андрюша Ревкин, то есть ты.

— Так ведь в том-то и дело, что Миляга...

— А я тебе кажу, мени на твоего Милягу наплевать и растереть.— И он действительно плюнул и действительно растер.

Ревкин попробовал зайти с другой стороны.

— Петр Терентьевич, ты меня хорошо знаешь?

— Ну, знаю,— согласился Худобченко, но, как показалось Ревкину, не очень уверенно.— Водку пили, на рыбалку издыли.

— И все?

— А шо еще?

— Но ведь ты же меня знаешь с двадцать пятого года.

— Ну хорошо, признаю, знаю с двадцать пятого года. Но поверхностно.

—Поверхностно?— переспросил Ревкин, надеясь, что он ослышался. Он даже обернулся к Параске, ища сочувствия, но та стыдливо опустила глаза.

— А як же ж. Конечно, поверхностно. Мы хоча и с двадцать пятого года, а если вспомнить, о чем балакалы, ну, не считая, конечно, служебных вопросов, а так, як ото кажут в часы досуга? А ни о чем. Як ото сегодня, про борщ, про горилку, ну на рыбалке, значит, обсуждали клюет, не клюет, ну на мормышку ты меня учил ловить зимой, и это ж все с самого двадцать пятого года и по сей день. А внутрь же я к тебе не залазил, и шо там в тебе творится, не знаю.

— А рекомендацию в партию не ты мне давал?

— Ну, это шантаж! — вырвалось у Парасковьи Никитовны.

— А ты помолчи! — цыкнул на нее Худобченко.— Тут мужеский разговор. Насчет шантажа не знаю, а що до рекомендации, ну давал. Ну и шо? Я ж тоже человек, могу и ошибиться. Може, Ленин Троцкому давал рекомендацию, откуда я знаю.

— Значит, ты меня уже с Троцким сравниваешь?

— Та не, это я к примеру. Я и сейчас могу сказать, что работник ты был неплохой, деловитый...

— Почему — был? — закричал Ревкин почти в ужасе.— Я еще, кажется, не умер.

— Та ну тебя,— махнул рукой Худобченко.— Ты, я вижу, еще и демагог хороший. Был, не был, я же тебе не про то, а про то, шо если органы в тебе сомневаются, так, может, они тебя лучше знают, у них, может, есть основания.

Ревкин встал. Он хотел уйти молча, но трудно было не высказаться.

— Так,— сказал он горько,— вот ты, оказывается, какой. А я еще считал тебя другом.

Худобченко ничего не ответил. Он сидел, обхватив руками голову, и смотрел в стол.

— А шо друх,— сказала вдруг Параска.— Ты там шо-то натворил со своим Милягой, чи як его, а Петро теперь за тебя должен голову класты? А то друх,

друх. Та якшо бы ты був настоящим другом, так ты бы в таком своем положении и порога нашего не переступив. Ты же знаешь, шо Петро хворый, шо вин не один, шо в ньего диты...

— Та диты тут ни при чем,— сказал Петро.— И ни при чем, шо хворый. А главное то, шо я коммунист. Дружба, конечно, ничего не скажу, дело святое, но как коммунист я партию ставлю на первое место, а дружбу на второе.

Он слегка откинул голову и возвел глаза к потолку. В описываемые времена не было еще скрытых телеобъективов, не было сверхчувствительных микрофонов. Но Петр Терентьевич не сомневался, что где-то (может быть, в потолке) есть какой-то глаз, который все видит, и есть какое-то ухо, которое все слышит. И этому Уху и этому Глазу Худобченко говорил: посмотри, какой я принципиальный, посмотри, какой я подлец. Нет такой подлости, которой я бы не мог совершить.

— Ну что ж,— сказал Ревкин, поднимаясь,— я вижу, мне здесь делать нечего.

Худобченко ничего не ответил. Он сидел напыжившись, не глядя на Ревкина, и лицо его было красным. Параска стояла в дверях, скрестив руки на своей пышной груди.

— Ну, я пойду,— сказал Ревкин со смутной надеждой, что его остановят.

Худобченко промолчал, а Параска отступила, освобождая дорогу.

— Я пошел,— еще раз сказал Ревкин.

И опять ему никто не ответил. Он спустился вниз, выхватил из рук швейцара плащ и выскочил наружу.

Худобченко все еще сидел, подперев голову руками. Потом схватил графин, налил себе полный стакан и выпил залпом.

— Ты шо! — сказала Параска с упреком.— Тебе ж нельзя столько.

— А! — махнул рукой Худобченко.— Такого друга потерял,— сказал он и заплакал.

Параска подошла к нему сзади, обвила его жилистую шею своими пухлыми руками.

— Петро,— взволнованно сказала она,— ну шо ж робыты. На войне ж тоже люди гибнут.

— Да,— кивнул он, утирая слезы,— на войне тоже. Эх, Параска! — он привлек ее к себе и усадил на колени.— Давай-ка заспиваем нашу любимую.

Параска подняла голову и, глядя куда-то в угол под потолок, звонким своим голосом затянула:

Ихав козак на вийно-оньку,
Казав: «Прощай дивчино-оньку!..»

И разомлевший Петро Терентьевич, постукивая в лад рукой по столу, стал подтягивать ей вполголоса:

Прощай, дивчино, черна бровына,
Ийду в чужу сторононьку.

Чем дальше, тем больше вздувались жилы на шее Параски и тем больше краснело ее лицо, и на более высокой и пронзительной ноте брала она следующий куплет песни, и казалось, сейчас сорвется и даст петуха, но не срывалась. А он меланхолично вторил ей своим тихим задумчивым басом. И тому, кто слушал бы их со стороны, могло показаться, что в их песне, вопреки словам и мелодии, есть что-то подпольное, что-то незаконное и что им, закрывшимся в своей скорлупе, враждебен весь мир и они всему миру враждебны.

Дай мне, дивчино, хустыну,
Я десь у поли загы-ыну...
Темною ноччю закрыють очи,
Та й поховають в могыли...

Не так давно я побывал на кладбище Сен-Женевьев де Буа, что близ Парижа. Там похоронено много русских. Я молча постоял над могилой Виктора Некрасова, кстати, лауреата Сталинской премии за превосходную книгу о войне «В окопах Сталинграда». Виктор Платонович захоронен в чужую могилу, так как денег на клочок земли, чтобы не лежать после смерти «в коммуналке», не оказалось. Я видел на этом кладбище и новую могилу Андрея Тарковского, кстати, народного артиста РСФСР. Сначала он тоже разделял свое последнее пристанище с каким-то незнакомым мертвым соседом. Потом, через год после кончины Тарковского, эмигранты вскладчину собрали денег на кусок кладбищенской земли, и кинорежиссера перезахоронили отдельно. Там еще нет памятника, только крохотная фотография Андрея Арсеньевича среди цветов, покрывающих могильный холмик. Я навестил и Александра Галича. На надгробной плите надпись: «Блажени изгнани правды ради».

Я стоял и дивился нашей неразумной расточительности, поражался легкости, с которой оскопляли русскую культуру. С горечью я думал о том, какими страшными средствами добивались от нас послушания, единомыслия и единогласия. Какому иезуиту от идеологии пришло в голову наказывать за иное мнение изгнанием на чужбину и лишением гражданства. Совершая эти преступные акты, руководящие чиновники отождествляли себя с Родиной, а это всегда разные понятия. Им невозможно быть синонимами.

Однако в последнее время с возвращением в лоно отечественной культуры умерших на Западе писателей, художников, деятелей искусства особых сложностей не существует. Этих людей нет, они умерли и ничего больше «предосудительного» сказать или сделать, кроме того, что они успели при жизни сказать и сделать, не смогут. А вот с возвращением живых дело двигается куда более туго.

Насильственное отторжение от родной земли, высылка за границу, тайное лишение гражданства В. Войновича, А. Солженицына, Ю. Любимова, Н. Коржавина, М. Ростроповича, В. Аксенова, И. Бродского и других осуществлялись противозаконно. Для начала, как мне кажется, надо исправить ошибки прошлого руководства, вернуть гражданство изгнанникам. Независимо от того, как они сами будут решать свою дальнейшую судьбу.

Целый год я добивался того, чтобы запустить в производство фильм по роману Владимира Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». При том, что затею поддержали секретариат Союза кинематографистов, творческое объединение «Ритм», где я работаю, киностудия «Мосфильм», не возражало Госкино СССР, бюрократический аппарат действовал по старинке: ставились преграды, запрашивалось мнение разнообразных ведомств.

Книга Войновича — глубоко национальное произведение. Иван Чонкин — человек простодушный, наивный, в чем-то как бы глуповатый, а на самом деле честный, верный, беззаветно храбрый, полный здравого смысла — подлинно народный тип, подлинно русский характер. Он прямой наследник Иванушки-дурачка из русских сказок — недаром его и зовут Иваном. А Иванушка, любимый герой, только кажется дурачком умникам, которым неведома нравственность. Безнравственность чиновников, показуха, «псевдеж», безнаказанность бериевских молодчиков, огромное количество примет сталинщины попали под острый, ядовитый, саркастический прицел Войновича.

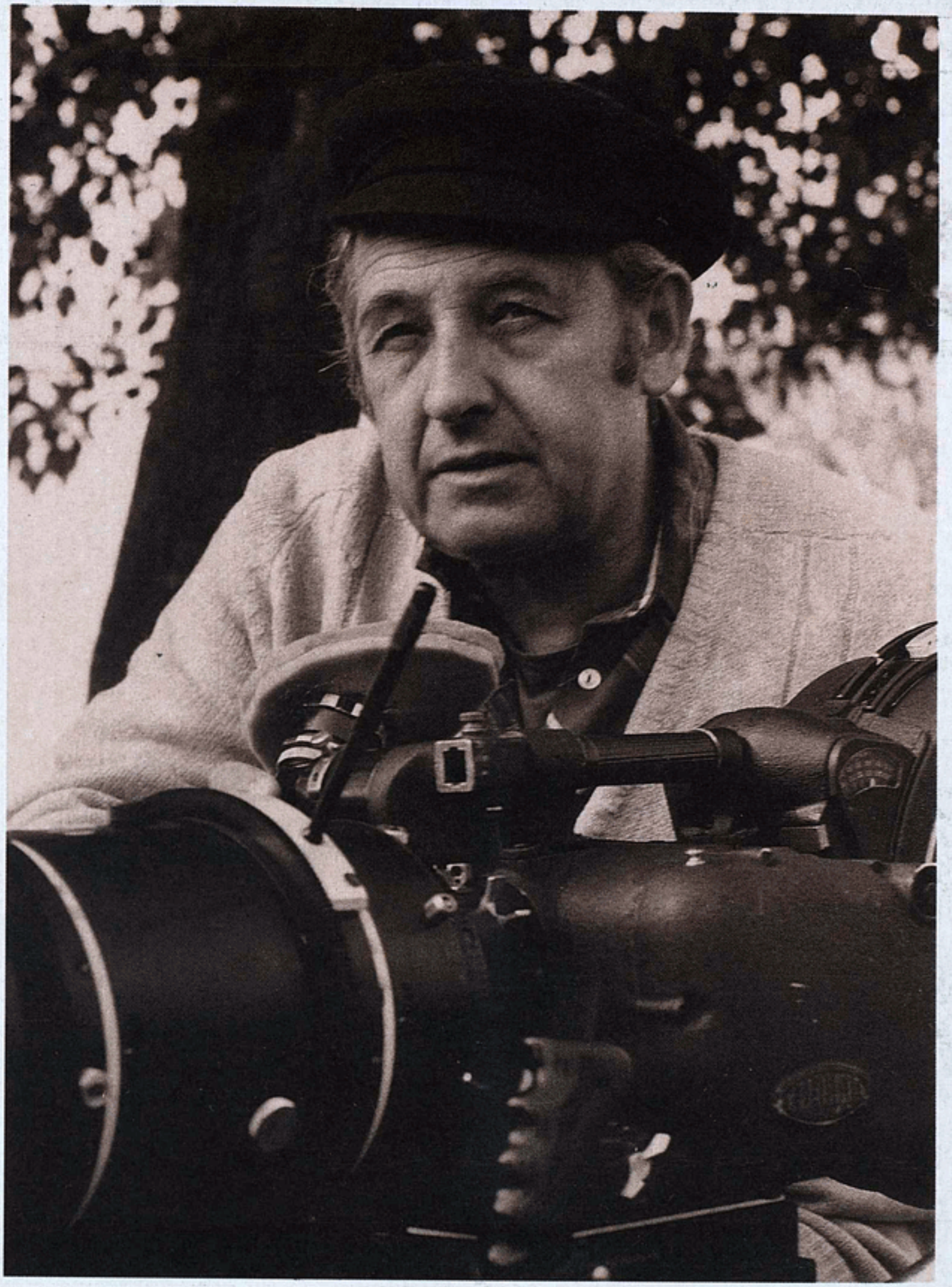
Я экранизирую первую часть романа, которую считаю более удачной, нежели вторая. Хотя и во второй полно ядреных, хлестких страниц, в которых читатель с радостью узнает немало идиотизмов, присущих нашей прошлой (и не только прошлой) жизни.

Эльдар Рязанов

Анкета кинокритиков является традиционной рубрикой всех ведущих киноизданий мира.
Мы решили, что ежемесячно, начиная с этого номера, сотрудники журнала, кинокритики и киноведы, пишущие о кино, будут оценивать советские фильмы текущего репертуара по шестибалльной системе.
Высший балл (6) — означает, что кинокритик оценивает эту работу как выдающееся произведение киноискусства, шедевр, остальные 5 баллов — традиционно принятые.

Фильмы январского репертуара	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Калгатина	Л. Карахан	Г. Козлов	Е. Левин	Е. Стишова	М. Сулькин	П. Шепотинник	К. Щербаков
1. ИГЛА Казахфильм	5	4	4	5	4	5	5	4	4	4	4	5
2. МЕРЗАВЕЦ Азербайджанфильм	5		5	4	4	4	5	4	4	4		4
3. УБИТЬ ДРАКОНА 2 сер. Мосфильм	3	3	3	3	3	3	3	2	3	4	3	4
4. ПРОИСШЕСТВИЕ В УТИНООЗЕРСКЕ Мосфильм	2	2	3		3		3	2	2	2		
5. ДИКИЕ ЛЕБЕДИ Таллинфильм	2		2		2							
6. ВСЕ НОРМАЛЬНО Рижская киностудия	3		2		2	2	2	2	2	2	2	2
7. ФИЛИАЛ Беларусьфильм	3		2		3		4	2	2	2	2	
8. ТРИНАДЦАТЫЙ АПОСТОЛ Арменфильм	3	2	2		2			2	2	2	2	
9. БОЛЬ МОЛОЧНОГО ЗУБА Азербайджанфильм		2	3					2		2		
10. ПОКА БЕЗУМСТВУЕТ МЕЧТА Мосфильм			3		3					3		
11. ИГРА С НЕИЗВЕСТНЫМ Киностудия им. А. Довженко	4						3	3		3	2	
12. ЭТИ ТРИ ВЕРНЫЕ КАРТЫ Литовская киностудия	2	1	2	1	1		1	1	2	2		2
13. КЛИНИКА Узбекфильм		2	2	2				2				

ВСЕСОЮЗНАЯ
ОРДЕНА „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1989 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР



Dla Iskusstwo Kino
z przyjaźnią
(mimo wszystko)
Andrzej Wajda
3.XI.1988 Moskwa

«Искусству кино» —
с признательностью
(несмотря на)...

Анджей Вайда

3.XI.88. Москва

Цена 1 р. 30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

1 89